Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1906.

Dreizehnter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1907.

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliothekräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht.

Der Besuch der Musikbibliothek Peters ist seit den letzten drei Jahren beständig im Wachsen geblieben. Er beziffert sich im verflossenen Verwaltungsjahre, in dem die Bibliothek an 274 Tagen geöffnet war, auf 4915 Personen (1904: 4600; 1905: 4779). Die Zahl der ausgeliehenen Bücher und Musikalien übersteigt den bisher erreichten Höchststand. Es verlangten 4271 Personen (1905: 4095) insgesamt 11726 Werke (1905: 11020), und zwar 6373 theoretische und 5353 praktische. Dazu kommt eine sehr erhebliche Anzahl von Werken aus auswärtigen Bibliotheken, deren Benutzung den Studierenden durch unsere Vermittelung zugänglich gemacht werden konnte. Wir konstatieren mit besonderer Freude, daß unsere diesbezüglichen Gesuche in allen Fällen Erfolg hatten und ergreifen gern die Gelegenheit, den Bibliothekvorständen, die uns hierin unterstützten, für das uns ehrende Vertrauen geziemend zu danken. Besonderen Dank schulden wir den Verwaltungen des British Museum in London, der Library of Congress in Washington und der Königlichen Bibliothek in Berlin für die gütige Überweisung der von ihnen im Jahre 1906 veröffentlichten Kataloge (Accessions, Report und Verzeichnis der laufenden Zeitschriften).

Neu angeschafft wurden zirka 180 Nummern, worin aber die Fortsetzungen der Zeitschriften etc. nicht einbegriffen sind. Unter den Erwerbungen aus der älteren Musikliteratur verdienen hervorgehoben zu werden: a) theoretisch: Fr. Gafurius, De harmonia musicorum instrumentorum opus. Mediolani 1518. Fr. Salinas, De musica libri septem. Salmanticae 1577. Gio. Mar. Artusi, L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui (Venetia 1600 und 1603) mit den Considerationi musicali. L. Euler, Tentamen novae theoriae musicae. Petropoli 1739. Rameau,

Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe. Paris 1754, und Code de musique pratique &. Paris 1760. b) praktisch: P. Nenna, L'ottavo libro de madrigali a cinque voci. [Canto fehlt.] Roma 1618; Godefr. Finger, Sonatae, XII. Pro diversis instrumentis . . . Opus primum. 1688. Gio. Giac. Froberger, Diverse . . . . partite, di toccate, canzone etc. 1693. Ferner die Partituren: Collasse, Thétis et Pelée. Seconde édition. Paris, Ballard 1716; Rameau, Hippolite et Aricie. Paris, chez l'Hauteur; A. D. Philidor, Le bûcheron, ou les trois souhaits. Paris, chez l'Auteur, und Duny, Les deux chasseurs et la laitière. Paris, chez l'Auteur. — Dank des freundlichen Entgegenkommens der Generaldirektion der Königlichen Bibliothek in Berlin durfte von der handschriftlichen Originalpartitur von E. Th. A. Hoffmanns „Undine" eine Abschrift genommen werden.

Die Neuanschaffungen soweit sie sich auf die theoretisch-musikalische Literatur des Jahres 1906 beziehen, wolle man aus dem hinten angefügten Verzeichnis ersehen. Von Werken aus der neuen und neuesten Musikpraxis wurden u. a. angeschafft, die Partituren der Opern „Salome" von Richard Strauß und „Pelléas et Mélisande" von Claude Debussy; ferner die Partituren: A. Bruckner, Symphonie Nr. 1 und 6, so daß die ganze Reihe jetzt vollständig ist, und Messe in E-moll für Männerchor und Orchester; C. Franck, Psyché; Fr. Hegar, Das Herz von Douglas; Vinc. d'Indy, Op. 25. Symphonie sur un chant montagnard français; G. Mahler, 6. Symphonie, Kindertotenlieder und Revelge; J. L. Nicodé, Op. 34. Gloria; Max Reger, Op. 95. Serenade; C. Saint-Saëns, Op. 78. Troisième symphonie und Ch. M. Widor, Symphonie Nr. 5 für Orgel.

Die Textbuchsammlung wurde um zirka 60 Nummern vermehrt (18. und frühes 19. Jahrhundert) Die Bildersammlung erfuhr durch den Ankauf der kostbaren Edelinckschen Stiche von Lully und Campra, des Grassy-Geigerschen Schabkunstporträts vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und der kürzlich edierten Gravüre des Zoffany-Schützschen Mozartbildes (mit dem Vogelneste) wertvolle Bereicherungen.

Außer der üblichen Liste der am meisten verlangten Werke, die übrigens gegen früher ein sehr verändertes Gesicht zeigt, geben wir als Anhang des Jahresberichtes noch ein Verzeichnis der in den Jahrgängen I—XII erschienenen Aufsätze und kleinen Mitteilungen, das gewiß den Freunden des Jahrbuchs willkommen sein wird.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Eitner, Rob.	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	86
Wagner, Rich. . . .	Gesammelte Schriften und Dichtungen	53
Jansen, F. Gustav .	Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode	52
. . . .	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	50
Wasielewski, W. J. v.	Robert Schumann	48
Berlioz, Hect. . . .	Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauß	47
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	45
Ambros, Aug. W. . .	Geschichte der Musik	41
Kullak, Ad.	Die Ästhetik des Klavierspiels (Niemann) . . .	38
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	37
Spitta, Ph.	Johann Sebastian Bach	37
Niecks, Friedr. . . .	Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker .	36
Wagner, Rich. . . .	Das Judenthum in der Musik	33
. . . .	Monatshefte für Musikgeschichte	31
Hofmeister, Fr. . . .	Verzeichnis sämtlicher im Jahre 1852—1905 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien	30
Riemann, H.	Handbuch der Musikgeschichte	26
Gerber, Ernst L. . .	Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler	24
Nietzsche, Fr. . . .	Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.)	24
Wolfrum, Philipp . .	Johann Sebastian Bach	24
. . . .	Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871	22
Förster-Nietzsche, El.	Das Leben Friedrich Nietzsche's	21
Marx, Ad. Bernh. . .	Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen . .	21
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	21
Abert, Hermann . .	Robert Schumann	20
. . . .	Katalog Breitkopf & Härtel	20
Hacke, Heinrich . .	Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht	20
Hanslick, Ed.	Die moderne Oper	20
Hanslick, Ed. . . .	Musikalische Stationen	20
Prosniz, A.	Compendium der Musikgeschichte	20

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Adler, Guido	Richard Wagner	19
Glasenapp, Carl Fr. .	Das Leben Richard Wagner's	19
Kalbeck, Max . . .	Johannes Brahms	19
Riemann, H.	Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900)	19
Chamberlain, H. S. .	Das Drama Richard Wagner's	18
Hofmann, Rich. . . .	Praktische Instrumentationslehre	18
Reinecke, W.	Die Kunst der idealen Tonbildung	18
Riemann, H.	Vereinfachte Harmonielehre	18
Riemann, H.	Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule	18
Storck, Karl	Geschichte der Musik	18
Hanslick, Ed.	Am Ende des Jahrhunderts	17
Kruse, Georg Rich. .	Albert Lortzing	17
Riemann, H.	Große Kompositionslehre	17
Weingartner, Fel. . .	Ueber das Dirigiren	17
Glasenapp, Carl Fr. .	Wagner-Encyklopädie	16
Hiller, Joh. Ad. . . .	Wöchentliche Nachrichten — und Anmerkungen die Musik betreffend	16
Riemann, H.	Anleitung zum Partiturspiel	16
Schubert, F. L. . . .	Der praktische Musikdirektor	16
Thayer, Alex. W. . .	Ludwig van Beethoven's Leben	16
Wolzogen, Hans v. .	„Tristan“ und „Parsifal“, ihre Entstehung und ihre Bedeutung	16
. . . .	Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft	16
Tosi, Fr. P.	Anleitung zur Singkunst (Agricola)	15
Schering, A.	Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart	15
Vogel, Emil	Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens 1500—1700	15
Decsey, Ernst . . .	Hugo Wolf	14
Friedlaender, Max .	Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert	14
Hausegger, Siegm. v.	Gedanken eines Schauenden	14
. . . .	Katalog der Edition Peters	14
[Meysel, Ant.] . . .	Handbuch der musikalischen Litteratur . . . . Verzeichniß der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen.	14
Müller-Brunow . . .	Tonbildung oder Gesangunterricht?	14
Wagner, Rich. . . .	Beethoven	14
Chrysander, Friedr. .	G. F. Händel	13
Doni, Jo. Bapt. . . .	Lyra Barberina . . . Trattati di Musica	13

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Ramann, L.	Franz Liszt	13
Mennicke, Carl	Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker	12
Nehrlich, C. G.	Die Gesangskunst, physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt	12
Wallaschek, Richard	Psychologie und Pathologie der Vorstellung	12
Whistling, C. F.	Handbuch der musikalischen Literatur. Ergänzungsband	12
Graben-Hoffmann	Die Pflege der Singstimme	11
Hanslick, Ed.	Aus dem Opernleben der Gegenwart	11
Liszt, Franz	Gesammelte Schriften	11
Mackenzie, M.	Singen und Sprechen, Pflege und Ausbildung der menschlichen Stimmorgane	11
Nägeli, Horst	Ueber den Verfall des dramatischen Gesangs in Deutschland und Friedrich Schmitt	11
Böhme, Franz M.	Geschichte des Tanzes in Deutschland	11
Gevaert, F. A.	Neue Instrumenten-Lehre	11
Joachim, Josef und Andreas Moser	Violinschule	11
Louis, Rud.	Anton Bruckner	11
Oettingen, Arthur v.	Harmoniesystem in dualer Entwickelung	11
[Riehl, W. H.]	Das Volkslied in seinem Einfluß auf die gesammte Entwickelung der modernen Musik	11
Arneth, F. Hektor	Die menschliche Stimme und der Einfluß des Gesanges auf die Athmungs-Organe	10
Bellermann, Heinr.	Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts	10
Bennati, D. F.	Die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme	10
Bücher, Karl	Arbeit und Rhythmus	10
Burney, Charles	A general history of music	10
Chrysander, Friedr.	Jahrbücher für musikalische Wissenschaft	10
Duttenhofer, F. M.	Untersuchungen über die menschliche Stimme	10
Hanslick, Ed.	Vom Musikalisch-Schönen	10
Hill, W. Henry; Arthur F.; Alfred E.	Antonio Stradivari his life and work (1644—1737)	10
Hiller, Joh. Ad.	Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit	10
Kofler, Leo	Die Kunst des Atmens	10
Kretzschmar, H.	Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge	10

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Lankow, Anna . . .	Die Wissenschaft des Kunst-Gesanges	10
Laser, Arthur . . .	Der moderne Dirigent	10
Lütgendorff, W. L. Freih. v.	Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart	10
Marx, Ad. Bernh. . .	Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts . . .	10
Riemann, H.	Katechismus der Musikgeschichte	10
Schneider, K. E. . .	Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung	10
Walther, Joh. G. . .	Musicalisches Lexicon	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Strauß, Rich.	Salome, Klavier-Auszug	107
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	30
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Partitur	27
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur . . .	26
d'Albert, Eugen . .	Flauto-Solo, Klavier-Auszug	25
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	25
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Partitur	25
. . . .	Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. III (Tunder)	21
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Partitur	19
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug	18
Bizet, G.	Carmen, Partitur	17
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band V 1. 2. (Haßler)	17
Bizet, G.	Carmen, Klavier-Auszug	16
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Klavier-Auszug	16
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band I (Abaco)	15
Strauß, Rich.	Tod und Verklärung, Partitur	15
Thomas, Ambroise .	Mignon, Klavier-Auszug	15
Tschaikowsky, P. . .	Ouverture de Roméo et Juliette, Partitur . . .	15
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Klavier-Auszug	15
Bruckner, Ant. . . .	Vierte (romantische) Symphonie (Es dur), Partitur	14

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Hoffmann, E. T. A.	Undine, Klavier-Auszug	14
Offenbach, J.	Les Contes d'Hoffmann, Klavier-Auszug	14
Strauß, Rich.	„Also sprach Zarathustra“, Partitur	14
Volkmann, Rob.	Op. 44. Symphonie in D moll, Partitur	14
Bach, C. F. Emanuele	Concerto III. Per il Cembalo-Concertato, accompagnato da II. Violini, Violetta e Basso	13
Humperdinck, E.	Die Heirat wider Willen, Klavier-Auszug	13
Liszt, Franz	Erstes Pianoforte-Concert mit Orchester, Partitur	13
Liszt, Franz	Les Préludes. Symphonische Dichtung Nr. 3, Partitur	13
Reger, Max	Op. 46. Phantasie und Fuge B-A-C-H für Orgel	13
Wagner, Rich.	Das Rheingold, Partitur	13
Wagner, Rich.	Die Walküre, Partitur	13
Wagner, Rich.	Siegfried, Partitur	13
Wagner, Rich.	Götterdämmerung, Partitur	13
Beethoven, Ludw. v.	Op. 125. Symphonie Nr. 9, Partitur	12
Grieg, Edvard	Op. 46. I. Orchestersuite aus der Musik zu „Peer-Gynt“, Partitur	12
Lasso, Orlando di	Madrigale. Erster—Fünfter Teil, Gesamt-Ausgabe	12
Mascagni, Pietro	Cavalleria Rusticana, Klavier-Auszug	12
Wagner, Rich.	Der fliegende Holländer, Partitur	12
Brahms, Joh.	Op. 73. Zweite Symphonie (D dur), Partitur	11
Brahms, Joh.	Op. 83. Concert für Pianoforte mit Orchester (Nr. 2, B dur), Partitur	11
Bruckner, Ant.	Neunte Symphonie (d moll), Partitur	11
Elgar, Edward	Op. 36. Variations on an original theme, Partitur	11
Erk, L. und Böhme, Fr. M.	Deutscher Liederhort	11
Halévy, F.	Die Jüdin, Partitur	11
Mahler, Gust.	2. Symphonie (C moll), Partitur	11
Offenbach, J.	Les Contes d'Hoffmann, Partitur	11
Reger, Max	Op. 90. Sinfonietta, Partitur	11
Saint-Saëns, C.	Samson et Dalila, Partitur	11
Sperontes	Singende Muse an der Pleiße	11
Tschaikowsky, P.	Op. 74. Symphonie pathétique Nr. 6, Partitur	11
Bach, Joh. Seb.	Motetten, Choräle und Lieder, Gesamt-Ausgabe	10
Beethoven, Ludw. v.	Op. 92. Symphonie Nr. 7, Partitur	10
Brahms, Joh.	Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor, Partitur	10

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
. . . .	Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XI (Buxtehudes Instrumentalwerke)	10
. . . .	Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XIV (Buxtehudes Abendmusiken und Kirchenkantaten) .	10
Liszt, Franz	Missa solennis [Graner Festmesse], Partitur . .	10
Rameau, J. Ph. . . .	Musique instrumentale. Pièces de Clavecin en Concerts. Six Concerts en Sextuor, Gesamt-Ausgabe	10

Leipzig, im Februar 1907.

C. F. Peters. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

VERZEICHNIS

der in den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters I—XII erschienenen

Aufsätze und kleinen Mitteilungen.

Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung.

Von

Friedrich Spitta.

Es ist ein eigentümliches Kapitel neuerer Musikgeschichte, das in der Überschrift zu diesen Zeilen angedeutet ist, und obwohl es noch nicht zu Ende gekommen, wird es doch nützlich sein, so weit als möglich seinen Inhalt zur Darstellung zu bringen und dadurch vielleicht ein wenig zu seinem Abschluß beizutragen.

Noch nicht allzulange ist es her, daß man in weiteren Kreisen kaum etwas von Passionen des größten deutschen Musikers des 17. Jahrhunderts wußte. Das hatte seinen guten Grund. Zu Lebzeiten von Schütz sind dieselben nicht gedruckt worden, im Unterschied von vielen anderen seiner Werke. Sie existierten lediglich als Manuskript: die Stadtbibliothek zu Leipzig besitzt in der Abschrift von Zacharias Grundig vier Passionen von, äußerlich wenigstens, nah verwandter Form, deren erste den Titel trägt: HISTORIA des Leidens und Sterbens unsers HERRN und HEYLANDES JESU CHRISTI nach den Evangelisten S. Matheus in die Music übersetzt von Heinrich Schützen Churfürstlichen Sächsischen dero Zeit ältesten Capell-Meistern. ANNO MDCLXVI. Die drei weiteren Passionen nach Markus, Lukas und Johannes haben auf ihrem ganz analog gestalteten Titel keine Autorenbezeichnung. Daß die letzte derselben tatsächlich von Schütz ist, wird dadurch bewiesen, daß sich von ihr auf der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel ein Manuskript befindet, mit dem Datum 10. April 1665, in dem Schütz ausdrücklich als Verfasser bezeichnet wird. Es handelt sich hier, wie sich aus einem Vergleich mit dem Leipziger Manuskript ergibt, um eine ältere Form der Komposition, die Schütz später einer Umarbeitung unterzogen hat, die für die Entwicklung des Schützschen Passionsstiles von Bedeutung ist. Ist nun die Schützsche Autorschaft bei der ersten und letzten Passion in dem Leipziger Manuskript zweifellos, so erweckt das für die nach Markus und Lukas, die ebenso wie die nach Johannes ohne Autorbezeichnung sind, das Vorurteil, daß sie ebenfalls von Schütz stammen. Bei der nach Lukas bewährt sich dasselbe in vollem Maße. Wer den Stil von Schütz kennt, wird keinen Augenblick zweifeln, daß man hier ein Werk seiner Feder vor sich hat, und zwar wird man, besonders bei Vergleich mit den beiden Formen der Johannespassion, anzunehmen geneigt sein, daß dieses Werk früher noch

als 1665 falle. Anders steht es mit der Markuspassion. Hier bedarf es heute wohl keines Beweises mehr*), daß wir es nicht mit einer Komposition von Schütz zu tun haben, sondern mit einem sehr viel späteren Werke, dessen Stil durchaus in das 18. Jahrhundert weist und von dem Schützschen grundverschieden ist. Das Leipziger Manuskript rührt also von jemandem her, der die Zahl der vorhandenen 3 Passionen um die fehlende vierte ergänzen wollte. Ob er nicht auch sonst Anlaß zur Ergänzung fand?

Je länger und gründlicher ich diese 4 Passionen studiert habe, um so skeptischer bin ich bezüglich der Autorschaft des Schlußchores der Matthäuspassion („Ehre sei dir Christe, der du littest Not“) geworden und habe auch bei Arnold Mendelssohn ähnlichen Zweifel gefunden. Vergleicht man diesen Satz mit den Schlußchören bei Lukas und Johannes, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß diese, was die Struktur des Ganzen, die Harmonik und die Stimmenlage betrifft, auf einem anderen Boden stehen, und daß der entsprechende Matthäuschor in seiner homophonen Gestaltung mehr an die Art des Markuschores erinnert. Es erscheint mir nicht unmöglich, daß der besonders beliebte und ausdrucksvolle Schlußchor der Matthäuspassion eine spätere Ergänzung des defekt gebliebenen oder gewordenen Werkes darstellt und vielleicht von derselben Hand hinzugefügt worden ist, die den drei Passionen die nach Markus beigesellte. Hierfür scheint auch die erste Epoche eines weiteren Bekanntwerdens dieser Passionen zu sprechen.

Ich darf als bekannt voraussetzen, daß diese Werke lediglich den biblischen Text der Passionsgeschichte bieten, eingeleitet durch Angabe der Stelle des musikalisch zu rezitierenden biblischen Abschnittes — also z. B.: „Das Leiden unsers Herren Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus“ — und abgeschlossen durch die herkömmliche Gratiarum actio für das Leiden Christi. Bei dieser Sachlage ergibt es sich von selbst, daß Singvereine, die nicht die ganzen Werke, sondern nur ein bedeutsames, in sich relativ abgeschlossenes Stück daraus aufführen wollten, zu nichts anderem greifen konnten als zu jener Schlußdanksagung. Und so begegnen uns denn in den Sammlungen geistlicher Chormusik in der Mitte des vorigen Jahrhunderts diese 4 Schlußchöre; meistens allerdings nur die aus Matthäus und Markus. Letzteres hat seinen guten Grund. Der Text aus Markus — „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen“ — war es nicht, der zu dem Gebrauch reizte; im Gegenteil, man war mit demselben Eifer beflissen, die „Hölle“ unsichtbar zu machen, wie man es bei anderer Gelegenheit mit dem unbequemen „Teufel“ versucht hat. Aber die eigentümliche Weichheit und Innigkeit der Harmonien, die schlichte Übersichtlichkeit des homophonen Tonsatzes — bei Markus wie Matthäus — sprach auch diejenigen an, die in alter Musik nicht besonders

*) Vgl. Ph. Spitta in den Sämtlichen Werken von Schütz I. S. XX, XXI; Fr. Spitta, Die Passionen nach den 4 Evangelisten von Heinrich Schütz.

zu Hause waren, und erweckte in ihnen das wohltuende Gefühl, daß sie dem großen unbekannten Schütz fast näher sich fühlten als J. S. Bach. Und wenn gelegentlich auf die erhabene Größe des Schlußchores der Johannespassion — „O hilf Christe, Gottes Sohn, durch dein bitter Leiden" — hingewiesen wurde, so sah man darin eben doch mehr das Urteil des „Historikers", von dem sich die unmittelbar aus der Gegenwart empfindenden Musiker und Musikfreunde nicht bestimmen zu lassen brauchten. So hatte man denn in den Kreisen der a cappella-Chöre und ihrer Leiter eine Vorstellung von der Musik Schützens, die auf der Kenntnis jener zwei Schlußchöre der Matthäus- und Markus-Passion beruhte, von denen der letztere sicher nicht von Schütz stammt, der erste wahrscheinlich nicht, jedenfalls kein charakteristisches Bild von der Musik des Meisters gibt.

Derjenige, der sich um ein weiteres Bekanntwerden von Schütz große Verdienste erworben hat und speziell an der Wiederbelebung der Passionen lebhaft beteiligt gewesen, ist der Leipziger Chordirigent Carl Riedel. Er hat vor allem den Kreis der Kompositionen, die man dem musikalischen Publikum darbot, wesentlich erweitert; jetzt kamen die Musicalia ad chorum sacrum, die Symphoniae sacrae, die Sieben Worte zu Gehör und traten auch zum Teil in Sicht durch von Riedel hergestellte Bearbeitungen. Der Erfolg war nicht unbedeutend. So kann man sich nicht wundern, wenn auch das in Leipzig liegende Manuskript der Passionen Riedel in die Augen stach und er den Versuch plante, auch diese Werke zu neuem Leben zu erwecken. Der Weg, den er dazu einschlug, war demjenigen direkt entgegengesetzt, den die „Historiker" für den einzig gangbaren halten mußten. So, reflektierte Riedel, wie die Werke daliegen — ohne Begleitung, mit langen rezitativischen Partien, meistens noch in dem eintönigen kirchlichen Choralton gehalten — wird sie das Geschlecht der Gegenwart überhaupt nicht genießen können. Der Sologesang muß auf das Mindestmaß reduziert, die Chöre müssen vermehrt werden; erst dann wird ein Werk entstehen, das dem an die Passionen von Bach gewöhnten Geschlecht munden wird. Wie kann dieses Ziel erreicht werden? Der Sologesang hat in der Matthäuspassion am meisten ariosen Charakter und wird somit dem modernen Hörer am ersten zugänglich sein; ihn wird man also, wenn auch in starker Verkürzung, der Handlung zu Grund legen müssen. Dagegen sind die Chöre gerade hier von einer überaus großen Knappheit. Am besten dem modernen Geschmack entsprechen die Chöre der (unechten) Markuspassion; sie müssen deshalb hauptsächlich mit den Matthäusrezitativen verbunden werden. Ergänzend treten Soli und Chöre der Johannespassion, in ganz geringem Maße die der Lukaspassion hinzu. Der Introitus aus Markus leitet das Werk ein, die Gratiarum actio aus Matthäus schließt das Werk ab, die drei anderen Schlußchöre werden so verwendet, daß sie je am Abschluß einer der Hauptszenen stehen. Die Sologesänge werden mit Begleitung gesungen, die Chöre a cappella. Beide werden transponiert, wenn dieses die

Tonart der vorhergehenden aus einem anderen musikalischen Zusammenhange stammenden Stücke fordert. — Dieses merkwürdige Stück führte Riedel seit 1858 nicht bloß unter großem Beifall der Leipziger und des dort abgehaltenen Musikertages auf, sondern es wurde auch, nachdem Riedel es hatte im Druck erscheinen lassen, mit dem Titel: „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre und Rezitative aus den „vier Passionen“ von Heinr. Schütz. Zusammengestellt . . . . . . mit Orgelbegleitung versehen und herausgegeben von C. R.“ an vielen Orten von den Chören als „die Passionsmusik“ von Schütz aufgeführt, und es waren wohl nur wenige, die eine Ahnung davon hatten, daß dieser angebliche Schütz mit dem eigentlichen nicht allzu viel gemein habe, ja daß man aus ihm überhaupt keine Vorstellung von der Eigenart einer Schützschen Passion bekommen könne. Und die es wußten, hielten es für das beste, vorläufig zu schweigen, um nicht die durch Personen- und Parteifragen leicht erregten Leidenschaften unnötigerweise zu stimulieren.

Im Grunde gehörte ja keine besondere Weisheit dazu, um zu erkennen, daß sich diese Riedel-Schützsche Passion nicht halten lasse. Aber die, welche die lebhaften Chöre einmal gehört und an dem merkwürdig berührenden bunten Ganzen sich erfreut hatten, wollten sich nicht von der Weisheit der „Historiker“ einreden lassen, daß das Ganze eine verfehlte Sache sei. Die Hauptmasse der Chöre der Riedelschen Arbeit, auch der Eingangschor, stammte aus der Markuspassion, also aus einem Stück, das Schütz überhaupt nicht angehört. Der Stil dieser Chöre stimmt schlechterdings nicht mit dem der umgebenden Solostücke und dem der anderen Chöre (etwa ausgenommen der Schlußchor der Matthäuspassion). Diejenige Passion dagegen, die besonders intensiv den Schützschen Geist zeigt, die nach Lukas, ist ganz minimal verwendet worden. Also das Nichtschützische überwiegt in dem Werke, von der Begleitung der Soli garnicht zu reden, in der sich keine Spur vom Stile Schützens findet. Aber wären auch alle 4 Passionen echte Produkte des Schützschen Geistes gewesen, ihre Zusammenfügung hätte selbst dann keine künstlerische Einheit geben können. Schütz hat jede seiner Passionen auch dadurch als eine musikalische Einheit gegen die beiden anderen scharf abgegrenzt, daß er sie je in einer besonderen Tonart setzte. Während herkömmlich die älteren choralischen Passionen in dem nach F transponierten Jonisch standen, einer Tonart, die weniger geeignet war, die Stimmung der Passionshistorie als die der Weihnachtshistorie zum Ausdruck zu bringen (auch die unechte Markuspassion steht in dieser Tonart), setzte Schütz die Matthäuspassion in dem nach G transponierten Dorisch, die nach Lukas in dem lydischen, die nach Johannes in dem phrygischen Ton. Damit gab er jedem dieser seiner Werke eine besondere Färbung, die in überraschender Weise dem Charakter der drei verschiedenen Passionsberichte des Matthäus, Lukas und Johannes entspricht: eines der glänzendsten Beispiele von dem geradezu divinatorischen Scharfsinn, mit dem

Schütz seine Texte durchdrang und den Einzelausdruck wie die Gesamtstimmung erfaßte, um ihr dann den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben. An Stelle dieser großartigen Stilisierung findet man bei Riedel einen wahren Trümmerhaufen von jonischen, lydischen, dorischen und phrygischen Stücken, zusammengehalten von einem Zement aus modernster Fabrik. In 4 Stücke ist die Passionshistorie zerschnitten, und am Ende eines jeden findet sich eine der vier Schlußdanksagungen, die jede wieder den Charakter des ihr vorangehenden Werkes im Unterschied von den anderen knapp und charakteristisch zusammenfaßt. Wer einmal begriffen hat, wie wunderbar der Schlußchor bei Johannes „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ sich anschließt an die Erzählung, wo Jesus das müde Haupt herabsinken läßt und zum ewigen Frieden entschlummert, der kann es ohne innere Entrüstung nicht ansehen, wie dieses Juwel von seinem Platz gerückt und mitten in die Handlung der Passionsgeschichte gestellt worden ist. Weiter auf die Stillosigkeit dieser angeblich Schützschen Passionsmusik einzugehen, hat keinen Wert, da darüber längst das Nötige ausführlich gesagt worden ist.*) Ob sich noch Verteidiger dieser Art, die alten Meister dem Geschlechte der Gegenwart mundgerecht zu machen, finden, weiß ich nicht. Gewiß ist, daß dann und wann, aber recht selten, jenes Potpourri von Fragmenten der verschiedenen Passionen noch auf den Programmen der Chöre erscheint; fast überall sind an seine Stelle die Bearbeitungen der Matthäus- und Johannes-Passion durch Arnold Mendelssohn getreten.

Infolge einer Anregung meines verstorbenen Bruders Philipp Spitta begab sich im Winter 1880/81 Arnold Mendelssohn, damals Organist an der evangelischen Gemeinde in Bonn, daran, eine der Schützschen Passionen, und zwar die nach Matthäus, zur Aufführung herzurichten. Es geschah das auf Grund des Leipziger Manuskripts, da ein Druck bisher nicht vorlag. Erst im Jahre 1885 erschienen im ersten Bande der großen Schütz-Ausgabe die biblischen Historien, darunter, neben der Weihnachts- und Osterhistorie sowie den Sieben Worten, auch die vier Passionen. Dreierlei schien zum Zwecke der Wiederbelebung dieser Werke für die Gegenwart nötig zu sein. Zunächst mußten die Sologesänge bearbeitet werden. Sie sind von Schütz in Choralnotenschrift notiert, mit der der moderne Durchschnittssänger nichts anzufangen vermag. Die Phrasen dieser Deklamation mußten in moderne Takteinteilung und Notenschrift mit genauer Angabe des von Schütz beabsichtigten Rhythmus übertragen werden; also dasselbe, was auch Riedel bereits versucht hatte. Daß Mendelssohns Arbeit, mag man auch im einzelnen seine Einschränkungen machen, diese Aufgabe in ungleich sichrerer und korrekterer Weise erfüllt hat als Riedel, bei dem man nie den Eindruck des Dilettanten los wird, ist wohl allgemein anerkannt. Dasselbe wird von der Begleitung

---

*) Vgl. besonders meine oben zitierte Schrift über die 4 Passionen.

gelten, in der bei Riedel aus den obengenannten Gründen natürlich jede Rücksicht auf die alten Tonarten fortfiel. Mendelssohn fertigte sie nach den Prinzipien der chromatisch mäßig erweiterten dorischen Tonart an, wobei ihm Schützens eigenes Beispiel in den Chören zum Muster diente. Zweitens handelte es sich darum, das Werk zu kürzen, was bei der großen Textfülle unbedingt nötig schien, die meistens durch den Sologesang des Evangelisten bewältigt werden muß und eine von dem modernen Publikum nicht zu überwindende Eintönigkeit in Aussicht stellte. Hierbei aber machte Mendelssohn Erfahrungen, die gerade zu dem entgegengesetzten Resultat wie bei Riedel führten. Während dieser in den Soli nicht genug kürzen konnte und jede Gelegenheit wahrnahm, an diesen so schnell, wie nur möglich, vorüberzukommen und die Handlung mit lauter Chören vollzustopfen, so bemerkte Mendelssohn, daß die Soli, wenn man Schütz überhaupt nur ruhig ausreden lasse, — wenigstens in der Matthäuspassion — nicht die schwachen, sondern gerade umgekehrt die starken Stellen bedeuteten. Und das ist begreiflich genug, da die ganze ursprüngliche Kraft der von Schütz in die deutsche Musik eingeführten Monodie sich spürbar macht, wo er mit Bewußtsein den Gesang des Evangelisten und der dramatischen Personen aus den Fesseln der unlebendigen Choralrezitation befreit und ihn zu einem Arioso umgestaltet, das imstande war, die ganze Fülle dramatischer Akzente, die im Passionstexte liegen, zum Ausdruck zu bringen. Ich konnte damals aus nächster Nähe beobachten, wie ein liebevolles Bemühen um die Notenreihen des Manuskriptes, das nicht voreilig begehrte, das Werk eines Alten mit einer Sauce zu versehen, die es dem Gaumen eines Modernen schmackhaft machen könnte, sondern vor allem zunächst einmal das Kunstwerk selbst zu begreifen, geradezu eine Offenbarung ungeahnter Schönheiten nach sich zog. Die Art, wie Schütz den Text des Evangeliums in allen seinen Teilen behandelt hat, gehört in der Tat geradezu zu den epochemachenden Höhepunkten in der Geschichte der dramatischen Musik. Da wurde es denn natürlich dem Bearbeiter schwer, auch nur eine Note des Originals fallen zu lassen. Und in der Tat ist bei der ersten Aufführung am 4. April 1881 in der Neuen evangelischen Kirche zu Bonn nichts gestrichen worden. Daß man das ohne zu ermüden ertragen konnte, hatte nun noch seinen besonderen Grund in einem weiteren Stück der Bearbeitung, nämlich in der Zusetzung von Chorälen. In den Kompositionen der Passionsgeschichte von Schütz finden sich im Unterschiede von den Bachschen solche nicht. Aber wie die berühmten Bachschen, dem Chore zugewiesenen Choräle nur der Ersatz sind für die Lieder, die ursprünglich die Gemeinde bei der Rezitation der Passionsgeschichte sang, so war hundert Jahre früher, also zu Schützens Zeit, der Brauch noch allgemein, daß die Gemeinde, und nur ausnahms- und abwechslungsweise der Chor, die Passionsgeschichte mit Gesang einleitete und abschloß und je bei wichtigen Momenten oder Ruhepunkten unterbrach. Für diese Verhältnisse hatte Schütz seine

Passionen geschrieben; es wäre widersinnig gewesen, wenn man bei dem Versuch, diese Werke wieder zu beleben, diese Verhältnisse außer acht gelassen und außer den schon bestehenden Schwierigkeiten zur Aufnahme und zum Verständnis dieser Musik noch eine neue künstlich hinzugefügt hätte. Dadurch daß man die Passion nicht in einem Zuge aufführte, sondern sich durch Gesang von Chorälen an den wichtigsten Einschnitten der Geschichte ausruhte, wurde der Eintönigkeit und Ermüdung in ebenso wirksamer wie natürlicher Weise vorgebeugt. Um deutlich zu machen, daß die Choräle nicht zu der Komposition Schützens selbst gehörten, ließ Mendelssohn sie a cappella vortragen, während er bei den Chören, um sie nicht von den Sologesängen zu trennen, das die letzteren begleitende Instrument mitgehen ließ.

Das allerwichtigste aber, was die Bearbeitung Mendelssohns herausstellte, war die Erkenntnis und Forderung, daß die Passionen, um richtig wirken zu können, in den Rahmen hineingestellt werden müssen, in den sie ihr Schöpfer hineinkomponiert hat, in den des Gottesdienstes. Riedel hatte bei seiner Bearbeitung kein anderes Ziel gehabt als ein Musikstück herzustellen, das dem modernen Konzertpublikum gefallen würde; an die das Leiden Christi feiernde Gemeinde dachte er kaum. Daß er die Schlußdanksagungen als „Chöre der Gemeinde“ bezeichnete, mußte die Vorstellung von der ursprünglichen Art der Aufführung nur verwirren. So kam durch seine Kompilation der verschiedensten Elemente auch nach seiten des Textes ein Produkt zuwege, das sich keine kirchliche Gemeinde gefallen lassen konnte, eine Evangelienharmonie von solcher Art, wie sie im Lauf der Kultusgeschichte noch nie hervorgetreten war. Anstatt daß Riedel aus dem Bestreben, lyrische Stücke zu Ruhepunkten in der Handlung zu gewinnen, zu dem Choral gegriffen hätte, scheute er nicht vor dem unsinnigen Verfahren zurück, die Gratiarum actio nicht weniger als viermal singen zu lassen. An die Verwendung des Chorchorals hat er offenbar nie gedacht, von einer Mitwirkung der Gemeinde durch Gesang von Kirchenliedern gar nicht zu reden.

Daß Mendelssohn den richtigen Weg eingeschlagen, zeigte der Erfolg. Schon die erste, vielfach noch unsicher tastende Aufführung machte einen überwältigenden Eindruck, und dieser steigerte sich in dem Maße, als sich die Chorleiter von der falschen Vorstellung freimachten, es handle sich hier um ein Konzert. Je mehr man die Gemeinde zur Mittätigkeit heranzog, gelegentlich auch den Prediger mit Gebet und einem kurzen freien Worte in der Hauptpause, um so elementarer wirkte die Musik, und zwar nicht bloß auf historisch orientierte Musikfreunde, sondern auf die große Gemeinde, das Volk. Die Drastik des Schützschen Ausdruckes hatte an ihrer Schlagkraft offenbar seit zweieinhalb Jahrhunderten nichts eingebüßt. Nachdem Mendelssohns Bearbeitung der Matthäuspassion bei Breitkopf und Härtel 1887 erschienen und ihr 1890 die der Johannespassion gefolgt war, erlebten diese Werke einen Siegeszug nicht bloß durch Deutschland und die deutsche Schweiz, sondern auch in

das Ausland, wo Deutsche wohnten — ich nenne die Vereinigten Staaten von Nord-Amerika, Argentinien, Egypten — wie wohl keiner es sich hätte träumen lassen, am wenigsten Schütz selbst. Mendelssohn hat das Verdienst, diese Werke wirklich populär gemacht zu haben, und damit ihren Schöpfer. Wenn Schütz mit seinen anderen Werken zu immer größerer Kenntnis in unserm Geschlechte kommt, so liegt der Grund keineswegs bloß darin, daß die erhaltenen Werke dieses Meisters uns in einer kritischen Gesamtausgabe zugänglich gemacht sind, sondern ganz besonders darin, daß man durch Kenntnisnahme seiner Matthäus- und Johannespassion in weiten Kreisen ein lebendiges Verhältnis zu seiner künstlerischen Persönlichkeit gefunden hatte und nun naturgemäß begehrte, dieser auch an anderen Orten zu begegnen.

Der Erfolg, den diese beiden Passionen in den Chören gehabt haben, ist auch dem Liebling von Riedel, der unechten Markuspassion, zugute gekommen. Wenn man sich auch davon überzeugen ließ, daß sie als Schützens Werk nicht gelten könne, so wollte man den Reiz ihrer melodischen und harmonisch weichen Chöre nicht entbehren. Aber nun galt es, die Schwierigkeit zu überwinden, daß ihre Sologesänge in dem alten Choraltone geschrieben sind ganz ohne die Tendenz einer Umbildung in das Schützsche Arioso. Da es nun nicht gut anging, diese Partien singen oder sprechen zu lassen, so hat Professor Schreck in Leipzig eine Umkomponierung vorgenommen, die diese Partien des Werkes dem Geschmack seiner Chöre und dem des modernen Publikums näher bringen. Von einer Wiederbelebung der Lukaspassion hat man bisher noch nicht viel gehört. Vielleicht ist es allein der Schreiber dieser Zeilen, der 1904 den Versuch einer Aufführung machte, welche die großen Schönheiten dieses Werkes in überraschender Weise ans Licht stellte, aber zugleich auf ein letztes Ziel für die Wiederbelebung dieser Werke hinwies, das den noch nicht erlebten Schlußabschnitt in diesem Kapitel der neueren Musikgeschichte in der Ferne sichtbar werden läßt.

Die großen Erfolge, welche die Mendelssohnschen Bearbeitungen der Passionen von Schütz erlebten, hätten auf den Gedanken bringen können, daß die Werke lediglich in dieser Form für die Gegenwart genießbar wären. Aber es fehlte doch von Anfang an nicht an Stimmen, die die Mendelssohnsche Arbeit lediglich als eine, wenn auch unentbehrliche, Zwischenstufe zu einer solchen Darstellung der Passionen beurteilten, in der erst die volle Schönheit der Schützschen Werke hervortreten werde. Die schwache Seite dieser Arbeit liegt in der Begleitung. Daß dieselbe stilistisch mit der dilettantenhaften Riedels garnicht verglichen werden kann, ist oben bereits bemerkt worden. Aber ihre bloße Existenz ist ein Verstoß gegen das, was Schütz gewollt hat. Er hat diese Werke ohne Begleitung hingestellt. Das ist gewiß nicht zufällig. Zu anderen Werken dieser Art (Weihnachts- und Osterhistorie, Sieben Worte) hat er einen Generalbaß, bezw. eine ausgeführte Instrumentalbegleitung geschrieben. Diese Werke sind zum Teil älter als die Passionen; Schütz hat

also etwas Bestimmtes beabsichtigt, wenn er diesen keine Begleitung gab. Einesteils war es wohl der Anschluß an die kirchliche Form der traditionellen choralischen Passion, die ihn auf die Begleitung verzichten ließ. Bei der Osterhistorie z. B. war es von vornherein auf eine feste Verknüpfung mit dem Kultus nicht abgesehen, wie die Bemerkung auf dem Titel zeigt: „In Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen.“ Die Passionen dagegen waren für die Tage der Charwoche bestimmt, in denen man im Gottesdienste die Leidensgeschichte Jesu zu rezitieren pflegte. Das tritt besonders deutlich bei der Lukas-Passion hervor, wo der Gesang des Evangelisten noch völlig im altkirchlichen Choralton gehalten ist, während die dramatischen Personen bereits in einem überaus ausdrucksvollen Arioso singen. Bei der Johannespassion tritt das Arioso auch bei den Gesängen des Evangelisten ein und diese Ausdrucksform ist dann in der Matthäuspassion zu dem höchsten Grade der Vollendung, die sich bei der Schützschen Monodie findet, entwickelt worden. Bei diesem Abweichen von der traditionellen Form der kirchlichen Passion, die in den Sologesängen noch lange nach Schütz in Brauch blieb — hat doch auch die unechte Markuspassion noch den Choralton festgehalten in stilistisch grellem Gegensatz zu den melodiös bewegten Chören —, ist es doppelt auffallend, daß Schütz den Sologesängen in den Passionen keinen Generalbaß beigegeben hat. Es wäre das kein weiteres Abweichen von der älteren Passionsform gewesen, als es so wie so schon in seinen Kompositionen vorlag, und hätte nur eine notwendige Weiterentwicklung bedeutet, wie sie in den späteren Passionen tatsächlich vorliegt. Was mag der Grund gewesen sein? Mir will's scheinen: der, daß der unbegleitete Sologesang eine Freiheit der Deklamation ermöglicht und dadurch eine Herausarbeitung der dramatischen Akzente, wie es dem begleiteten Gesang unmöglich ist, wie es aber in den von Begleitung nicht belasteten Chören in unbeschreiblicher Lebendigkeit zum Ausdruck kommt. Diese Lebendigkeit aber ist auch durch die Mendelssohnsche Bearbeitung, die wesentlich den Zweck hat, den Sänger zu stützen, gemindert, unter Umständen geradezu gehemmt, und dadurch ist die elementare Wirkung der Schützschen Kompositionen immerhin beeinträchtigt worden.

Übrigens war es Mendelssohn selbst, der diese Bedenken der Begleitung deutlich einsah. Er bemerkt im Vorwort zu seiner Ausgabe der Matthäuspassion: „Ich will übrigens nicht unterlassen zu bemerken, daß ich eine a cappella-Aufführung der Matthäus-Passion, die Rezitative nicht ausgenommen, welche freilich nur durch vorzüglich musikalische und stilkundige Sänger geleistet werden könnte, für die wünschenswerte halten muß, weil die außerordentlich mannigfaltig belebte Deklamation Schützens, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, auch bei musterhafter Behandlung der Orgel durch dieselbe einigermaßen gehemmt wird. Klavier- oder Streichquartettbegleitung wäre der größeren Nüancierungsfähigkeit sowie der rhythmischen Präzision halber der

Orgel vorzuziehen.“ Auch E. Grell hat sich Mendelssohn gegenüber dahin ausgesprochen, daß die a cappella-Aufführung der Passionen unter allen Umständen anzustreben sei. Wenn ich recht berichtet worden bin, hat auch Julius Stockhausen in Frankfurt mit seinen Schülern vor mehreren Jahren den Versuch zu einer solchen a cappella-Aufführung gemacht. Einen gleichen plante ich für diesen Winter mit dem akademischen Kirchenchore in Straßburg, wurde aber an der Ausführung durch Krankheit verhindert.

Wer über ein Vierteljahrhundert unzählige Aufführungen Schützscher Passionen beobachtet hat, wie das bei mir der Fall ist, kann keinen Augenblick darüber in Zweifel sein, daß die hinzugesetzte Begleitung die Tür ist, durch die jene Geister wieder hereinschlüpfen, die sich in der Riedelschen Bearbeitung breit gemacht und die Mendelssohn mit der seinigen hinausgewiesen hatte: moderner Aufputz und das Streben, die Schützschen Passionen den grundverschiedenen Bachschen anzunähern. Schon die Form der Begleitung ist hie und da der Gefahr erlegen, in den Bachschen Stil zu verfallen, bezw. durch uns Modernen gewohnte Wendungen sich von dem Ausdruck Schützens zu entfernen; man vergleiche z. B. die Abendmahlsszene oder das Duett der falschen Zeugen in der Matthäuspassion. Wer Mendelssohns ursprüngliche Bearbeitung mit der gedruckten Ausgabe vergleichen könnte, würde sehen, daß Mendelssohn, begreiflich genug, zuerst jener Versuchung noch viel mehr nachgegeben hatte, später aber in scharfer Selbstkritik Schütz von diesen fremden Wuchergewächsen zu befreien bemüht gewesen war. Wenn das nicht überall geschehen ist, so wolle man bedenken, daß bei einer solchen Umarbeitung Gefühle mitsprechen, die man erst nach Verlauf einer gewissen Zeit auf den ihnen gebührenden Platz verweisen kann. Ich selbst würde wahrscheinlich der erste gewesen sein, der protestiert hätte, wenn von Mendelssohn die Begleitung zu den Einsetzungsworten des heiligen Abendmahles gestrichen worden wäre, die uns seinerzeit in die innigsten, feierlichsten Stimmungen versetzt hatte. Jetzt sind 26 Jahre dahingegangen, seit ich diese Arbeit, die auch mir den Schützschen Sologesang erst zugänglich gemacht hat, zum erstenmale in der Hand gehalten habe. Das hat ausgereicht, mich in meinem Urteil objektiver zu machen und von dem abstrahieren zu lassen, was mir eine Brücke zu Schütz bedeutete, die mir gleichgültig geworden ist, nachdem es für mich ausgeschlossen war, daß ich mich jemals wieder auf dem jenseitigen Ufer ansiedeln würde.

In dieser Beurteilung haben mich aber meine Erlebnisse bei Aufführungen Schützscher Passionen bestärkt. Wie oft habe ich selbst, wenn ich den Evangelisten zu singen hatte, einen wahren Ringkampf zu bestehen gehabt mit dem Mann, der an der Orgel saß und der sich in seine Begleitung so sehr als die Hauptsache vertieft und sie mit allen Reizen moderner Registrierung ausgestattet hatte, daß jedes Dominieren und jede Freiheit der

Deklamation verloren ging. Und wehe, wenn dieser an Bachscher Orgelkunst gebildete Begleiter über die Chöre kam und ihre schlanken Gestalten und die unsagbare Feinheit und Lebendigkeit ihrer Rhythmen mit der Wucht des Orgelklanges einfach zerdrückte! Da war schließlich von Schütz noch weniger geblieben als bei Riedel, der die Chöre a cappella singen ließ! Indem man das, was lediglich Hilfsmittel sein sollte, zur Hauptsache machte, streute man dem Publikum Sand über das, was Schützsche Musik ist, in die Augen. Wie oft habe ich in den letzten Jahren bei Schützaufführungen den Begleitenden gebeten, ganze Partien der Begleitung einfach fortzulassen und nur dann erst wieder das Instrument anzurühren, wenn es zur harmonischen Orientierung der anderen Solisten und des Chores nötig war — jedesmal mit dem Erfolge, daß die Deklamation freier, natürlicher, eindrucksvoller wurde. So scheint mir alles darauf hinzudrängen, daß man die Passionen a cappella aufzuführen lernt und dabei eine Fülle ungeahnter Schönheiten erlebt. Ich glaube auch nicht, daß man damit an verständige Sänger eine zu große Anforderung stellt. Freilich, aus der Originalpartitur, ohne Vermittlung der Mendelssohnschen Bearbeitung die Sologesänge zu studieren, sollte wohl ein vergebliches Beginnen sein. Aber wer zuerst mit Mendelssohns Unterstützung in den Geist, speziell in die Rhythmik und die Akzente der Schützschen Musik eingedrungen ist, dem wird es nicht nur ein Leichtes sein, sich von der Begleitung frei zu machen, sondern er wird auch die Hilfe der Mendelssohnschen Rhythmisierung entbehren lernen und auf Grund der Schützschen Originalaufzeichnung die Soli, speziell den Evangelisten, in voller Freiheit und immer wieder neuer Gestaltung jedesmal aus dem Affekt des Momentes heraus vortragen können. Wird nun der Sologesang von der Begleitung befreit werden, so folgen ihm mit größerem Rechte die Chöre nach. Die die Handlung unterbrechenden Choräle können dann aber mit Orgelbegleitung vorgetragen werden und werden sich dadurch deutlich als fremde Stücke charakterisieren oder richtiger als der Rahmen, in den Schütz seine Passionen hineinkomponiert hat.

Erst in diesem Stadium der Wiederbelebung der Schützschen Passionen wird auch das Werk zu seinem Rechte kommen, das jetzt sehr unverdientermaßen hintangestanden hat, die Lukaspassion. Mit den Mitteln der bisherigen Bearbeitungsmethode war ihr schlecht beizukommen: die Soli des Evangelisten, rein im Choralton gehalten, ließen sich eine Begleitung nicht aufzwingen. So ließ man das ganze Werk beiseite liegen, obwohl es an dramatischer Kraft in den Chören, an ergreifendem Pathos in den Reden Jesu hinter keiner der beiden andern Passionen zurücksteht. Man versuche es einmal, diesem Werke durch eine Bearbeitung beizukommen, die den Choralgesang des Evangelisten rhythmisiert, so aber, daß der Gegensatz zwischen seiner objektiven Berichterstattung und dem dramatischen Leben der einzelnen Personen nicht verwischt wird. Diesen aber lege man eine entsprechende Begleitung unter,

dann wird man merken, daß gerade in dem, was diese Passion zur Wiederbelebung unmöglich zu machen scheint, ein eigentümlicher Kontrast gegeben ist, der diesem Werke eine Mannigfaltigkeit verleiht, die als solche den beiden späteren Werken fehlt, die freilich dafür im einzelnen einen Reichtum des Ausdrucks eingetauscht haben, den keiner aufgeben möchte, der einmal von ihm genossen. So kann die Lukaspassion, die von der bisherigen Entwicklung fast ganz ausgeschlossen gewesen ist, dazu dienen, den Schluß des Kapitels der neuen Musikgeschichte herbeizuführen, zu dessen Beschreibung diese bescheidenen Zeilen einen Beitrag geben wollten.

Die künstlerische Auslese in der Musik.

Von

Heinrich Rietsch.

Eine Erzählung Gottfried Kellers beginnt: „Der Schneidermeister Hediger in Zürich war in dem Alter, wo der fleißige Handwerksmann schon anfängt, sich nach Tisch ein Stündchen Ruhe zu gönnen . . . Er sah fast eher einem amerikanischen Squatter, als einem Schneider ähnlich; ein kräftiges und verständiges Gesicht mit starkem Backenbart, von einem mächtigen kahlen Schädel überwölbt, neigte sich über die Zeitung . . .“ So schildert Keller das Äußere seines Helden, eines der „Sieben Aufrechten“. Der Leser der Novelle (ob er nun dem visuellen Typus angehört oder nicht) macht sich danach ein Bild, das später noch durch gelegentliche Züge ergänzt wird. Das gleiche geschieht mit dem Innenleben des Helden. Es wird uns in jenen Zügen geschildert, die für den Gang der Handlung und für die Anteilnahme des Lesers an den Geschicken des Mannes von Wichtigkeit sind. In beiden Richtungen läßt der Dichter eine Menge von Merkmalen (des äußeren und inneren Menschen) unberücksichtigt. Und selbst wenn, wie in manchen naturalistischen Schöpfungen eine scheinbar ins kleinste gehende Darstellung eines Subjekts oder Objekts gegeben wird, würde doch, wenn alle Leser malen und modellieren könnten, das versuchte Abbild bei jedem anders ausfallen. Das möge, nebenbei bemerkt, dem Musiker ein Trost sein, wenn ihm die Unbestimmtheit seiner Kunst vorgehalten wird. Keine Kunst schildert mit absoluter Bestimmtheit. Nur wäre es verkehrt, dies als einen unbedingten Nachteil künstlerischer Gestaltung anzusehen; auch wäre die Anschauung abzulehnen, daß hier etwa aus der Not eine Tugend gemacht werde. Denn auch innerhalb des Bereiches, das der einzelnen Kunst für die Schilderung tatsächlich zu Gebote steht, wird der Künstler in der Benutzung der Einzelheiten eine Zurückhaltung üben, die dem Werke zugute kommt; eine Zurückhaltung allerdings, die sich genau Rechenschaft gibt, was für den künstlerischen Zweck notwendig, was gleichgültig und eben deswegen auch schon störend ist. Diese sichtende Tätigkeit, die den Stoff komprimiert, verdichtet (wovon eine Kunst ihren deutschen Namen bekommen hat), wird schon von Ästhetikern des 18. Jahrhunderts als wesentlich hervorgehoben, ja zuweilen geradezu als Kern der schöpferischen Tätigkeit angesehen. Nach dem Ausdruck *artistic selection*, den der Psychologe Sully hierfür anwendet, möge sie als künstlerische Auslese bezeichnet werden.

Ich habe ein Beispiel aus der Dichtkunst gewählt, weil hier der Vorgang am greifbarsten erscheint angesichts der Möglichkeit, mit der Sprache, wenn auch oft mit großer Umständlichkeit, sehr genaue Schilderungen zu geben. Was ist nun der Grund dieses Kunstgesetzes? Zunächst sollte man meinen, es müßte dem Leser auffallen und ihn als Mangel berühren, wenn z. B. von jenem Schneidermeister nicht einmal gesagt wird, ob wir ihn uns groß oder klein von Wuchs, beleibt oder mager vorzustellen haben, geschweige etwa welche Farbe die Augen hatten, welchen Teint die Haut u. s. f. Dies ist aber bekanntlich selbst beim naivsten Leser nicht der Fall. Der Grund hierfür dürfte in erster Linie ein psychophysischer sein; in weiterer Verfolgung dieser Auslesetätigkeit zum künstlerischen Zweck sehen wir sie aber auch von psychologisch-ästhetischen Motiven geleitet. Wir können nämlich den Vorgang, durch welchen der Künstler uns eine Person oder Sache schildert, vergleichen mit dem natürlichen Vorgang der Wahrnehmung. Denn auch diese ist ein (freilich meist sehr rascher) Prozeß, bei dem aus verschwommenen Anfängen sich allmählich ein klareres Bild entwickelt. Und auch dieses letzte Bild ist ein lückenhaftes und bei verschiedenen Wahrnehmenden verschiedenes, begrenzt durch die jeweilige Schärfe des Gesichts, durch den Grad der Aufmerksamkeit u. s. f. Bekannt ist ja, daß ein Malerauge schärfer die Züge eines Menschen aufzufassen pflegt, als das eines Laien. Da das Auge aber doch im normalen Zustand die wichtigeren hervorstechenden Züge, die charakteristischen aufzunehmen pflegt, so zeigt dieser Vorgang ebenfalls eine Auslese, eine allerdings stets unbewußte, die wir die natürliche nennen können.

So also kann uns die künstlerische Auslese vorerst als eine Nachahmung des natürlichen Vorgangs erscheinen und daher uns als solche eben ohne weiteres vertraut sein. Tatsächlich wird der Maler die von seinem geübten Auge erschauten Einzelheiten nicht getreu auf die Leinwand werfen, sondern nun die künstlerische Auslese eintreten lassen, d. h. er wird sich wieder auf eine Angabe jener Züge beschränken, die für das Modell die bezeichnendsten sind, etwa so wie ein guter Bekannter des Abgebildeten, wenn er es vermöchte, die Hauptzüge zusammenstellen würde. Daher dann das Gutgetroffensein des Bildnisses.

Stellt sich uns so einerseits die künstlerische Auslese als eine Nachahmung oder, insofern ihr eine solche Absicht nicht bewußt wird, als eine Analogie zur natürlichen Auslese beim Wahrnehmungsvorgang dar, so wird sie aber nun auch durch Rücksichten auf den Kunstzweck bedingt. Und zwar nach zwei Richtungen hin. Die Kunst verlangt Sparsamkeit in der Verwendung der Mittel, oder wie man das Gesetz auch formulieren könnte, das Kunstwerk wird umso vollkommener sein, mit je weniger Mitteln der gleiche Ausdrucksgehalt erreicht werden kann. Dieser Gedankengang hat zur Aufstellung des Begriffs vom Klassizismus geführt, bei welchem der denkbar höchste Ausdrucksgehalt mit einem mittleren technischen Aufwand, der eben-

soviel vom primitiven, als vom hypertrophischen Zustand entfernt ist, erreicht wird. Seine Anwendung auf den Vorgang der künstlerischen Auslese ergibt sich von selbst.

Aber noch in einer zweiten Richtung stoßen wir auf die Notwendigkeit dieses Auswahlgesetzes. Und zwar von der Psychologie des künstlerischen Genusses her. Wie das Kind ein unvollkommenes Spielzeug bevorzugt, weil es zu dessen Ergänzung oder Umwandlung seine Phantasie spielen lassen kann und muß, so will auch der Kunstfreund bei der Betrachtung des Kunstwerks Spielraum für seine Phantasie haben, er will über das sinnlich Dargestellte hinaus angeregt sein („Le secret d'ennuyer est celui de tout dire“ sagt Voltaire). Deswegen wohl sind für den echten Musikfreund die Freuden beim Genusse eines Instrumentalwerks die höchsten.

Die Psychologie unserer Tage hat sich ja mit der rezeptiven Seite des Künstlerischen mehr befaßt als mit der produktiven, und gerade die Einfühlungstheorie hat bei aller Anerkennung der Verdienste, die sich eine Reihe zeitgenössischer Philosophen durch deren Ausbau um die Ästhetik (Siebeck im besondern um die musikalische) erworben haben, in ihrer einseitigen Durchführung zu einer Überschätzung der rezeptiven Tätigkeit geführt, so zwar, daß man gelegentlich den voll ästhetisch Genießenden sogar dem Schöpfer des Kunstwerks als kongenial an die Seite gestellt hat. Wenn ähnlich schon Heinrich v. Stein mit Bezug auf Winckelmann von der gestaltenden Macht des Gemüts spricht, die mit wahrer künstlerischer Anlage für gleichbedeutend zu halten wäre, so ist hier von einer der begnadetsten unter den aufnehmenden Naturen die Rede, aus deren Reihen sich zunächst die nachschaffenden Künstler und die wahrhaften Kritiker rekrutieren (diese, wenn nicht selbst produktiv, doch notwendigerweise mit allen kunsttechnischen Kenntnissen ausgestattet), dann eine wohl nicht sehr große Anzahl von Genießenden, die allen in dem Kunstwerk liegenden, wenn auch nicht deutlich ausgesprochenen Ideen und Gefühlsmomenten gerecht zu werden vermögen. Diese Eignung kann mittelbar dann zu einem hohen Verdienst ausschlagen, wenn ein solcher Kreis von Genießenden für eine in neuen, ungewohnten Ausdrucksformen auftretende Kunst wirkliches „Verständnis“ zeigt und so dem Künstler durch die Resonanz seiner Ideen die nötige Lebensluft zu weiterem Schaffen bietet.

Habe ich bisher in kurzen Zügen darzulegen versucht, daß und warum die künstlerische Auslese in der Gestaltung des Kunstwerkes eine Rolle spielt, so soll nun im folgenden die Ausgestaltung dieses Vorganges innerhalb der Tonkunst gemäß deren besonderen Eigentümlichkeiten betrachtet werden. Ein Werk der Tonkunst ist wie jedes Kunstwerk ein Gebilde, das einen Ausschnitt aus Welt und Leben gibt, indem es aus dem Besonderen der Individualität des Künstlers und des von ihm gewählten Vorwurfs ins Allgemeine, Typische strebt. Als Ab- oder Sinnbild des Lebens zeichnet es Charaktere und Stimmungen und auch äußere Zustände und Geschehnisse nach dem Vermögen

einer Gehörskunst. Dieses Vermögen befähigt sie zum Ausdruck jener drei Dinge in ungleichem Grade, ebenso wie das Vermögen der anderen Künste diese, nur mit vertauschten Rollen. Die Musik (ich beschränke mich auf sie, der Gegensatz zur Poesie und den bildenden Künsten bietet keine Schwierigkeit) beherrscht am vorzüglichsten den Stimmungsausdruck (ist doch das Wort selbst der Tonwelt entlehnt!), in zweiter Linie die Darstellung von Charakteren, in letzter Linie die Schilderung von Erscheinungen der äußeren Natur. Diese wird in der reinen Spielmusik fast ganz zurücktreten, in der Vokal- und Programmusik dagegen eine erhebliche, für die Singmusik merkwürdigerweise theoretisch wenig anerkannte Rolle spielen, was zu einer eigentümlichen Zusammenwerfung der Begriffe Tonmalerei und Programmusik beigetragen hat. Ich gebrauchte den Ausdruck, die Musik „zeichnet" Charaktere u. s. f., das läßt uns leichter erkennen, wie wir die künstlerische Auslese bei der Musik in ihrem höchsten, wichtigsten Stadium zu verstehen haben: als Wahl solcher Tonkombinationen, die mit Weglassung nebensächlicher Dinge die Hauptzüge des zu zeichnenden Charakters u. s. f. konzentriert wiedergeben. Nur als dunkler Untergrund bleibt die Rücksicht auf das Gefällige der Tonverbindungen bestehen. Daß hier nicht gewisse Grenzen nach der Seite des Übelklingenden überschritten werden, dafür sorgt jene vorbereitende oder formelle Art der Auslese, die in jeder Kunst zunächst an dem Stoff selbst vorgenommen wird. Diese vorbereitende Auslese unterscheidet sich deutlich von der eigentlichen, inhaltlichen durch das Merkmal der Phylogenese.

Die Auswahl des Tonstoffs ist eine doppelte, nach seiner Höhe und seiner Klangfarbe, bezüglich der Höhe wieder nach der absoluten und der relativen Tonhöhe. Die Grenzen der absoluten Tonhöhe, die dem Gehörorgan gesteckt sind, werden bekanntlich von der Musik nicht geteilt, diese hat sie vielmehr bedeutend enger gezogen (die näheren Angaben über die durch Schwingungszahlen gemessenen absoluten Tonhöhen und ihre Auswahl in der Musik bietet die musikalische Akustik). Die relative Tonhöhe wird in der Musikübung ebenfalls nur in bestimmten „Intervallen" benützt. Alle denkbaren Intervalle bietet die Naturtonreihe von 1 : 2 (Oktav) bis ∞ (Tonkontinuum). Daraus wählte die Tonkunst eine Anzahl aus, von denen das kleinste Intervall der kleinere chromatische Halbton ist. Hier mußte auch weit vor der Unterscheidungsgrenze eines mittelgut musikalischen Ohres Halt gemacht werden, da die Kombinationsmöglichkeiten für die musikalische Technik ein gewisses Maß nicht überschreiten dürfen, ohne sich ins Uferlose zu verlieren.

Endlich ist auch die Möglichkeit an Klangfarben nicht ausgenützt. Die Auslese trifft hier die Musikübung durch Wahl bestimmter Instrumente. Wohlklang dürfte hier zunächst maßgebend gewesen sein. (Zu charakteristischen Zwecken konnte Wagner ein Stierhorn für den Nachtwächterruf in den „Meistersingern" vorschreiben; eine Auto-Signalhuppe wird dagegen wohl stets jenseits der Musik bleiben.)

Hierzu wäre nur noch zu erwähnen, daß die Entwicklung in diesen drei Richtungen sich entsprechend ihrer phylogenetischen Anlage in langen Zeiträumen vollzogen hat, beziehungsweise noch vollzieht. Das Mittelalter benutzte einen kleineren Kreis von absoluten Tönen (trotz des geläufigen Transponierens ihrer Singparte). Die Intervalle waren bei den alten Griechen eine Zeitlang unter die Halbtöne hinabgegangen: im sogenannten enharmonischen Geschlecht.*) Bei der Wahl der Instrumente können wir im allgemeinen eine Zunahme in der Ausnützung verschiedener Klangwirkungen beobachten.

Wie beim Tonstoff selbst, so findet weiter auch bei seiner rhythmisch-harmonischen Gestaltung eine formelle Auslese statt, die dem Kompositionsschüler als Niederschlag jahrhundertlanger Kunstübung in der Form von Theorieregeln verabreicht wird. Auch diese Regeln wandeln sich allmählich nach dem Vorbild neuernder Meister, eine Wandlung, die, in kurzen Zeiträumen kaum sichtbar, erst in größeren Abschnitten zu überblicken ist.

Dieses alles findet der Tonkünstler vor, wenn er an seine Arbeit geht. Seine Aufgabe ist nun die Darstellung seiner künstlerischen Absichten durch das Mittel der in dieser Weise vorbereiteten Tonelemente und Tonverbindungen. Äußere Vorgänge, Charaktere und Stimmungen bilden einzeln oder zusammen den Inhalt eines Kunstwerks, durch den auf ein künstlerisches Ziel gerichteten Willen des Schaffenden zusammengehalten. Hier tritt nun abermals die künstlerische Auslese in ihr Recht, nur ist sie jetzt eine inhaltliche, individuelle. Soweit die Nachahmung der äußeren Natur in Betracht kommt, die wir als Tonmalerei bezeichnen, sprechen wir auch mit Herübernahme eines Ausdrucks von den bildenden Künsten, die ja in dieser Nachahmung der äußeren Natur vorangehen, von Stilisierung. Die gleitende Tonskala des heulenden Sturms wird schon durch die formale Auslese auf chromatische Gänge verwiesen. Hier sind daher der individuellen Auslese enge Grenzen gesteckt, innerhalb deren etwa das Tempo, die Klangfarbe, die Wahl zwischen einer einzelnen chromatischen Stimme oder mehreren in Terzen oder Sexten oder in beiden oder auch in Gegenbewegung u. s. f. verlaufenden Stimmen erübrigt. Größerer Spielraum ergibt sich dort, wo infolge der mehr musikalischen Art des Naturvorgangs die formale Auslese zurücktritt, so beim Vogelgesang. Es ließe sich z. B. eine ganze Reihe musikalischer Stilisierungen des Hahnenschreis zusammenbringen; sehen wir nun, daß diese zum Teil sehr wesentlich von einander abweichen, so werden wir dies dem individuellen Charakter der hier besorgten Auslese und nicht etwa einem Unvermögen oder einer Unvollkommenheit der musikalischen Kunst zuschreiben.

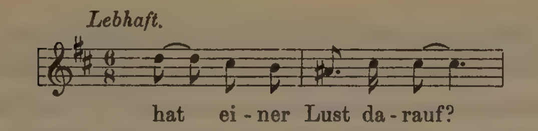
Den Übergang von der Abbildung äußerer Vorgänge zur Versinnbildlichung innerer bildet die Nachahmung der Deklamation in der Wortsprache.

*) Eben hat sich in unseren Tagen (Herbst 1906) ein Fürsprecher der Vierteltöne gefunden, der mit einem vorsichtigen Schritt in die Praxis eingesetzt hat (Richard H. Stein, Zwei Violoncellstücke, Mitteldeutscher Musikverlag).

Auch hier kann man noch von „Stilisierung“ der Rede im Gesang sprechen. Daß trotz der Ablehnung der Spencerschen Theorie vom Ursprung der Musik aus der Sprache eine Gemeinsamkeit zwischen beiden besteht, die sich über die Gleichheit des physiologischen Organs hinaus erstreckt, wird heute weniger denn je in Abrede zu stellen sein (wie ich an einer Entwicklungskurve von Sprache, Poesie, Gesang und Spielmusik in meinem Buche „Die deutsche Liedweise“ S. 205 f. zu zeigen versucht habe). Auch ist die Annäherung der Gesanglinie an die Sprachkurve zu wiederholten Malen ein Glaubenssatz musikalischer Neuerer geworden. Ja noch mehr, es ergaben sich analoge Deutungsgesetze bezüglich einer einheitlichen Tonstimmung bei einem Dichter oder einem Komponisten, so zwar, daß man Dichtungen oder Kompositionen nach dem Typus des Stimmklangs auf ihre Echtheit prüfen könne, etwa ein Gedicht Walthers von der Vogelweide (Sievers) oder das früher Bach zugeschriebene Lied „Willst du dein Herz mir schenken“ (Rutz).

Die musikalische Auslese nun, die aus dem Lautkomplex eines gesprochenen Satzes getroffen wird, ist zunächst schon formal bedingt, wie oben bei der gleitenden Windskala, denn auch die Sprache hat viele Gleittöne und andere Intervalle, die sich in unserm Musiksystem nicht vorfinden. Aber innerhalb dieser Grenzen wird auch noch eine individuelle Auslese stattfinden, die die Sprache des Affekts, d. h. ihre Stimmodulationen und ihre Rhythmik gleichsam durchs Vergrößerungsglas geschaut wiedergibt. Bekannt ist die Verlangsamung der Rede durch die Musik, abgesehen von den durch Zwischenspiele besonders ausgedehnten Zäsuren. (Man vergleiche die Dauer einer deutschen gesprochenen Aufführung von Wildes Salome mit der Dauer der Richard Straußschen Oper, obwohl diese keine der in früheren Zeiten üblichen Textwiederholungen aufweist und überdies im Text um einige Stellen gekürzt ist.) Die Sprache kennt den Wechsel der Tonhöhe auf einer Silbe oder einem Vokal. Die Stilisierung in der Musik geht einerseits weiter bis zu größeren Tongruppen auf einer Silbe (Melismen), die gerade in der neuesten Liedproduktion wieder aufleben (M. Reger), anderemale schlägt sie den umgekehrten Weg ein, indem sie Worte oder Sätze, die sich nur annähernd auf gleicher Tonhöhe bewegen, durch Wiederholung eines Tones wiedergibt. Man sehe das b der kleinen Oktav im dritten Satz (Andante funebre e doloroso) des auf Ferdinand Laubs Tod geschriebenen Streichquartetts op. 30 von P. Tschaikowsky. Jener von der gedämpften Geige in Achteln und Sechzehnteln oft wiederholte Ton (kl. Part. S. 24 f. und 29) ruft die Vorstellung des Gebete murmelnden Popen wach, welches Gebetmurmeln in Wirklichkeit wohl auch einen tonus currens hat, aber doch mit Flexionen, besonders am Anfang und Schluß der Sätze.

Die Vergleichung genau gemessener Deklamationskurven und Gesangslinien würde wichtige Beiträge zur Sprach- und Musikpsychologie liefern. Wenn Hugo Wolf in N. 32 seines Spanischen Liederbuches singen läßt



so ist die Annäherung von musikalischer Tonhöhenbewegung und Rhythmik an die Sprachkurve und den Sprachrhythmus eine sehr große, nur Höhe und Zeitdauer sind stilisierend ein wenig erweitert. Zu solcher Annäherung ist eine bedeutende Entwicklung der musikalischen Technik Vorbedingung. Schon aus diesem äußeren Grunde steht die Volksmusik hierin der kunstmäßigen nach. Wichtiger sind die inneren Gründe, die hier nur angedeutet werden können. Die Volksmusik nähert sich, wie alles Volkstümliche, mehr der Natur. Das Verhältnis der Musik zur Natur geht aber nicht durch das sprachliche Medium hindurch, sondern äußert sich in viel unmittelbarerer Weise, indem die Einfachheit seelischer Verhältnisse beim Naturmenschen in der Volksmusik durch die Einfachheit der tonalen und rhythmischen Erscheinungen versinnbildlicht wird. Wir sehen daher ihre Vorliebe für Diatonik und größere Intervalle ohne bedeutende Modulationen, ferner für strophische Gliederung auch dort, wo der Text fortlaufende Handlung aufweist (so in der Ballade; das Wort zeigt uns schon den atavistischen Zusammenhang mit dem naturgemäß strophischen Tanzlied an). Auf das Volksmäßige wird später noch in anderer Beziehung zurückzukommen sein.

Wir kehren zur Auslese zurück und wollen nun das besondere Ausdrucksgebiet der Musik betrachten. Das eigentlich Schöpferische tritt hierbei zunächst als formale Gestaltung auf.*) Man ist heute gewöhnt, schon die Motive, aus deren Gestaltung sich das Kunstwerk entwickelt, als durchaus der eigenen Phantasie entsprungen vorzustellen. Es gab eine Zeit, in der dies nicht der Fall war, in der vielmehr regelmäßig die Anlehnung an einen vorhandenen Tongedanken den Ausgangspunkt bildete. Und es scheint, als ob auch unsere Zeit die „Erfindung“ auf den zweiten Platz nach der Gestaltung rücken würde. Bei der Zergliederung des Ausleseprozesses können wir immerhin diesen Gesichtspunkt zu einer Teilung der Betrachtung benutzen.

Die künstlerische Gestaltung frei erfundener Motive und Themen entzieht sich zu einem großen Teil der allgemeinen Kenntnis. Bei vielen Komponisten vollzieht sich der Vorgang „im Kopfe“, und erst das fertige Tonbild kommt aufs Papier. So wären wir hier auch außerstande festzustellen, ob und

*) Wenn neuerlich das Formale (gleichsam als Vertreter des Fechnerschen direkten Faktors) dem Nachahmenden (durch Erregung von Assoziationen) gegenübergestellt wird (Marcus), so erscheint das Schöpferische auf jene rein formale Tätigkeit („tönend bewegte Formen“) beschränkt, eine Einengung, die eben die wichtige Arbeitsstufe der künstlerischen Auslese beiseite läßt und so einem Fehler verfällt, der jenem andern entgegengesetzt ist, wenn wir die Auslese als die einzige wesentlich schöpferische Tätigkeit ansprechen (Sully).

inwieweit dieser Gestaltungsprozeß einen Akt der Auslese in sich schließt, wenn wir nicht glücklicherweise die Aufzeichnungen eines Großen im Reiche der Tonkunst besäßen, die ihre Erhaltung dem Zufall, ihr Entstehen offenbar dem Umstand verdanken, daß sich Beethoven auf die Treue seines Gedächtnisses in dieser Richtung nicht verlassen zu können glaubte oder wenigstens aus Ökonomie ihm nicht zuviel zumuten wollte. Da sehen wir denn den von den Psychologen zerlegten, anscheinend einheitlichen äußeren Wahrnehmungsprozeß als analogen inneren in seine Teile zerlegt.

Zuerst stellt sich dem inneren Ohr ein undeutliches, verschwommenes Gesamtbild dar, aus dem gewisse Hauptmomente zuallererst nach Klarheit ringen. Sind diese mehr oder minder rasch zur endgültigen Feststellung gelangt, so wird nun für ihre Verarbeitung, d. h. für die Darstellung der sich kreuzenden Gewalten und Stimmungen eine Fülle verwirrender Einzelzüge, aus Veränderungen und Zusammenstellungen der Themen gewebt, auftauchen, welche eben jener wichtigen künstlerischen Auslese verfallen, die wir als individuelle kennen gelernt haben. Hier wird einerseits das ausgesondert, was nicht charakteristisch für die beabsichtigte Darstellung ist, aber zugleich auch das, was nicht Ausdruck der betreffenden künstlerisch schaffenden Persönlichkeit ist, in welchen beiden Tendenzen die Doppelnatur des Schaffens ebenso wie der Auslese im besondern (als inhaltliche und individuelle) zutage tritt. Wir sehen also schließlich die zur Darstellung beabsichtigten Charaktere und Stimmungen deutlich vor dem Hörer erscheinen, und wie wir bei der Wahrnehmung einen einheitlichen „augenblicklichen" Vorgang vor uns zu haben glauben, so wird der Hörer das Ergebnis einer glücklichen Auslese als spontanen Ausbruch des Genies empfinden. Tatsächlich wird denn auch die größere oder geringere Energie, mit der diese Auslese erfolgt, für die Geschlossenheit, überzeugende Kraft des Kunstwerks (Brahms pflegte da von musikalischer Logik zu sprechen) von entscheidendem Einfluß sein. Steht dem Komponisten diese Kraft nur in geringerem Maße zu Gebote, so sprechen wir von einem Mangel an Selbstkritik, was aber insofern leicht eine falsche Vorstellung gibt, als es gewöhnlich nicht Nachlässigkeit sein wird, die zu überwinden im Belieben des Schaffenden stünde, sondern Unvermögen, über eine gewisse Grenze hinaus sich zu konzentrieren, das Kunstwerk zu verdichten, d. h. psychologisch zu vertiefen. Die erstaunliche Energie in der künstlerischen Auslese, die gerade aus Beethovens Skizzen spricht, sucht Nottebohm durch die Besonderheit anhaltenden Zusammenwirkens von Reflexion und Phantasie, von sichtender Verstandestätigkeit und schöpferischer Kraft zu erklären. Doch muß dies bei jedem Entstehen eines Kunstwerkes der Fall sein, und es bestehen hier eben nur Gradunterschiede. Stets ist dieses Ausleseverfahren, um es mit andern Worten zu sagen, ein willkürlich-unwillkürliches; willkürlich, insofern ein bestimmter Vorwurf aufgestellt wird, nach dem sich Form und Inhalt zu richten haben, unwillkürlich, insofern die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers sich jeder-

zeit geltend macht. Es wäre eine hübsche Sonderuntersuchung, in den Beethovenschen Skizzen nachzuweisen, wie und warum in den einzelnen Fällen die Auslese aus den Entwürfen so und nicht anders getroffen wurde und inwieweit jedesmal das objektive Moment, die Rücksicht auf das Auszudrückende, oder das subjektive Moment, das Ich des Künstlers die Wahl bestimmt haben. Hier liegt auch ein Unterscheidungsmerkmal für die großen und die begrenzten Begabungen vor. Diese werden nur aus einem kleineren Gebiete des Objektiven oder der Welt sich die Vorwürfe nehmen können, wenn sie bei deren Behandlung ihrer Individualität getreu bleiben wollen, und nur insoweit der Künstler diese Grenzen einhält, ist er ja imstande, ein echtes Kunstwerk zu schaffen.

Wir sehen also, wie fruchtbar es ist, die Erscheinung der künstlerischen Auslese nach den verschiedenen Richtungen ins einzelne zu verfolgen. Was bei Beethoven aus den Skizzen zu vielen seiner Hauptwerke ersehen werden kann, wird hie und da bei andern Meistern durch Vergleichung mehrerer fertiger Kompositionen in ähnlicher Weise möglich sein. Wenn Brahms sein H-dur-Trio op. 8 ein zweites Mal umgearbeitet veröffentlicht, so hat hier zum Teil noch die individuelle Auslese Platz gegriffen (von der inhaltlichen Änderung, der Gegenüberstellung eines andern Seitenthemas zum Hauptthema im ersten Satze haben wir hier abzusehen). Das Motiv dieser Auslesetätigkeit ist in dem geänderten Selbst der Künstlerseele zu suchen; liegen doch beide Ausgaben und beiläufig auch ihre Niederschrift um ein Generationsalter auseinander (1859—1891). Bei der Herübernahme älterer Kompositionen und Einfügung in eine neue Umgebung, wie sie bei älteren Meistern, namentlich Händel anzutreffen ist, wurde auch noch eine gewisse Auslesetätigkeit geübt; hier ist aber trotz gelegentlich größerer Zeitunterschiede nicht die subjektive Wandlung das Entscheidende, sondern die Anpassung an einen andern künstlerischen Vorwurf, als solche, wie Chrysander nachgewiesen hat, oft in Einzelheiten von außerordentlicher Feinheit.

Diese Fälle leiten uns hinüber zu der zweiten Hauptgruppe, die uns die Auslese an fremdem thematischen Stoff zeigt. Ich habe schon erwähnt, daß diese Art in den Zeiten, die die eigene Erfindung der Themen voranstellt, seltener anzutreffen ist; dieser Nachteil wird aber für die Betrachtung durch den Umstand wettgemacht, daß uns die Vergleichung meist ohne weiteres möglich ist, am einfachsten bei den Variationenwerken, die ja so gerne über fremde Themen komponiert werden. Das Thema wird im Original vorangestellt. In den „Veränderungen“ zeigt sich dann eine künstlerische Auslese: gewisse Hauptzüge des Themas werden in den einzelnen Variationen beibehalten, während andere vernachlässigt bleiben. Zuweilen kann sich die Herübernahme auf die simultan-harmonische Klangfolge beschränken; freilich muß in ihr dann auch gleichsam das Antlitz der thematischen Gestalt verkörpert sein.

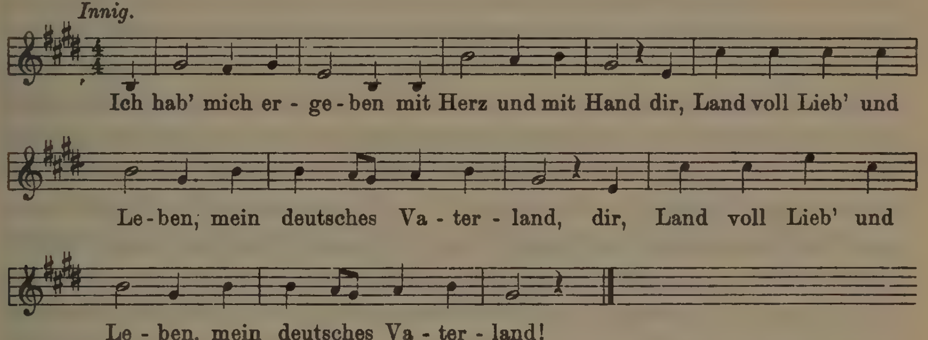
Die Variationenform stellt aber nur eine, wenn auch die häufigste Art dar, wie fremde Themen zur Verwendung gelangen. Die Form des Zitats

ist insofern an erste Stelle zu setzen, weil sie das fremde Thema zur Herstellung bestimmter Ideenverbindungen einfach, so wie es ist, in die neue Komposition aufnimmt. Hier ist von Auslese nicht zu sprechen. Dagegen tritt diese wieder auf in einer dritten Form, die fremde Weisen zwar nicht zu so ausschließlicher Neugestaltung übernimmt, wie es bei den Variationen der Fall ist, sie aber doch umgestaltet, mit eigenen Ideen verkettet und so etwas Neues, Selbständiges schafft. Hierher gehören die sogenannten Paraphrasen und Phantasien, falls sie im übrigen den Anspruch auf ein selbständiges Kunstwerk erheben können. Die Form kann auch die des Sonatensatzes sein. Ein derartiges Beispiel möge hier kurz besprochen werden: die Akademische Festouvertüre von Johannes Brahms. Mit ihr stattete der Meister bekanntlich seinen künstlerischen Dank ab für das ihm von der Universität Breslau im Jahre 1879 verliehene Ehrendoktorat. Am 4. Januar 1881 dirigierte Brahms die Erstaufführung seines Werkes vor einem Publikum, dem auch der Senat jener Universität angehörte. Bezüglich der Stimmung des Ganzen stehen sich zwei Ansichten gegenüber, das Werk sei durchaus von echtem Humor durchzogen (Krause, Reimann) oder die humoristische Absicht sei zwar vorhanden, ihre Verwirklichung dem Meister aber nicht geglückt (J. Sittard und B. Vogel; dieser stellt gar Beethovens und Brahms' Humor zu einander wie Jean Pauls Siebenkäs oder Katzenbergers Badereise „zu irgend welcher karikierenden Auslassung des vielbeliebten Wilhelm Busch“[!]). Daß der Humor, der in dem Werke zur Geltung kommt, durchaus echt ist und niemals zum burlesken herabsinkt, ist ebenso sicher, als daß diese Saite nicht die einzige ist, die in dem Werke angeschlagen wird. Die an ihm nun zu betrachtende künstlerische Auslese wird uns da manchen Fingerzeig geben.

Es war ein naheliegender, wenn nicht selbstverständlicher Gedanke, den Hörer schon dadurch assoziativ zu lenken, daß beliebte studentische Gesänge nach ihren Melodien herangezogen wurden. Gleich aber hier mußte eine wichtige Auslesetätigkeit einsetzen. Eine große Menge solcher Lieder und selbst guter Lieder lag zur Auswahl bereit. Die leitenden Gesichtspunkte waren teils formaler, teils inhaltlicher Art. Die Themen mußten sich gut zur Gesamtstimmung eignen (leibliche oder geistige Jugend, Selbstbewußtsein, Fröhlichkeit, ein wenig Feierlichkeit [„Fest“-Ouvertüre]), sie mußten sich aber auch genügend von einander abheben, um höheren formalen Ansprüchen zu genügen. Es ist klar, daß in erster Hinsicht das Fuchsenlied und das Gaudeamus kaum fehlen durften. Der Sarabandenrhythmus der Gaudeamusweise freilich konnte für den Sonatenaufbau nicht gebraucht werden. Ihr wurde daher die Aufgabe zuteil, zur Krönung der festlichen Stimmung als Schlußhymnus die Ouvertüre austönen zu lassen. Ist durch die Heranziehung dieser beiden Lieder die studentische Lebenslust betont, so sollte nun aber auch die Vaterlandsliebe des Akademikers in bedeutender Weise zum Ausdruck kommen. Da fügte es sich denn, daß die schönen Worte Maßmanns

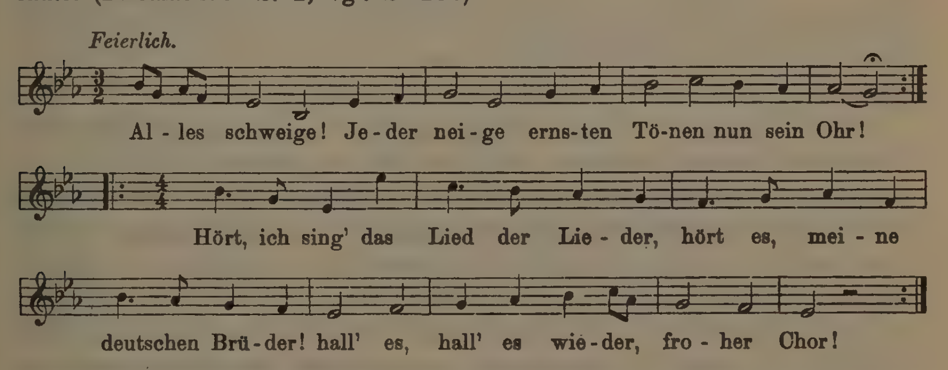
Ich hab' mich ergeben
mit Herz und mit Hand
dir, Land voll Lieb und Leben,
mein deutsches Vaterland!

auf eine edle Volksweise gesungen werden (ich gebe sie nach Friedlaender, Kommersbuch[2] S. 96, vgl. auch S. 196 und 204):



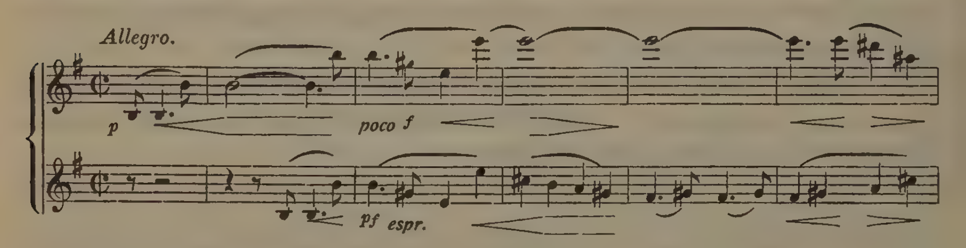
Brahms hat die Melodie voll aufgenommen*) und läßt sie nach spannender Vorbereitung das erstemal im feierlichen Gewande der Blechbläser C-dur *p* erklingen, später auch sequenzmäßig, weiterhin im zweiten Teil noch mit einem andern Motiv verbunden und endlich mit Anreihung eines Themas gleichsam als zweiten Teils der Melodie, das durch seinen kühnen Schwung sich besonders begeisternd anläßt.

Dieses Thema entstammt einem vierten studentischen Liede, dem sogenannten „Landesvater“. Die Weise mit den Worten der ersten Strophe lautet (Friedlaender S. 2, vgl. S. 186):



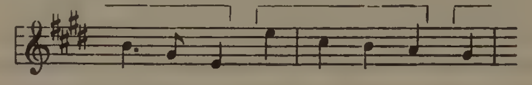
*) Statt der Wechselnote auf dem 4. Viertel des ersten (bei Brahms der 2. Halben des zweiten) Taktes hat er den Akkordton [fis beziehungsweise d] wiederholt; er wollte wohl absichtlich der Symmetrie mit der späteren Stelle [3. beziehungsweise 5. und 6. Takt] ausweichen; diese wirkt nun steigernd nicht bloß durch die Versetzung um eine Terz höher, sondern auch durch die Einführung der Melodievariante, wie es später schon in der ursprünglichen Lesart mit cis cis cis cis und cis cis e cis (Takt 5 und 9) der Fall ist.

Hier trat nun schon eine intimere Auslesetätigkeit ein. Text und Melodie sehen wir in zwei streng geschiedene Teile zerfallen: der erste ist textlich eine Art Ankündigung, melodisch zeigt er einen getragenen Rhythmus im $^{3}/_{2}$ Takt, für die Entwicklung der Ouvertüre gänzlich ungeeignet; der zweite Teil ist seinerseits textlich und in der Musik von einer emphatischeren Art, die Weise freilich nicht in gleichem Maße und nicht durchaus, vielmehr nur im ersten Anlauf. Brahms mochte sich die Anregung der ersten Takte mit der schwungvollen Oktav nicht entgehen lassen.*) In dem, was er benutzt und dem, was er nicht oder geändert benutzt hat, läßt sich das große Formgefühl des Künstlers erkennen. Von den zweimal vier Takten des zweiten Teils hat Brahms die philiströsen vier Endtakte ganz unberücksichtigt gelassen, aber auch die ersten vier blieben nicht unverändert. Zuerst mußte der gleichförmige Rhythmus (viermal ♩. ♪ ♩ ♩) fallen: statt dessen kamen drei Rhythmen in der Anordnung a b c b. In der Tonfolge wurde von der zweiten Hälfte des dritten Takts an das Vorbild verlassen und die Melodie nun auf gleich vornehmer Höhe wie der Anfang frei weitergeführt; endlich hat Brahms rhythmisch-tonal einen Takt vorgesetzt, der aus dem folgenden Oktavaufschwung des Themas geschöpft ist und so dessen Wirkung erhöht. So lauten nun die ersten sechs Takte (Part. S. 24 f.) in den zwei Geigenstimmen, von denen die zweite die vollständige Melodie hat, die erste teilweise kontrapunktiert:



Der Übergang aus der gehobenen vaterländischen Stimmung zur eigentlichen studentischen Fröhlichkeit und Lust, für deren Ausdruck die Weise des Fuchsenliedes verwendet wird, der die nachschlagenden Achtel der Füllharmonie noch einen übermütigen Zug hinzufügen, — dieser Übergang, welcher formell durch Entwicklung der Fuchsenweise aus der vorhergehenden „Landes-

*) Auch selbst, wenn wir entgegen dem Brahmsschen Legatobogen mit Auftakt phrasieren wollten, könnte die Oktav nicht als „totes Intervall" ausgeschaltet werden, wie Riemann in solchen Fällen wünscht (Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. I 50). Sie würde uns selbst bei dieser (übrigens falschen) Phrasierung



als charakteristisch ins Bewußtsein treten.

vater“-Melodie bewerkstelligt wird (Part. S. 28 f.), ist ein Meisterstück allerersten Ranges.

Doch nun brauchte Brahms noch andere Farben auf seiner Palette, verbindende Töne, die zugleich einen nachdenklichen Zug beisteuerten, gleichsam die Wehmut der Erinnerung ausdrückend, die, am Anfang stärker betont, allmählich vor dem sonnigen Glanz der alten Burschenherrlichkeit zurücktritt. Darunter fällt eine choralartige Weise auf, die nur in der Exposition vorkommt (Part. S. 9 ff.), später, auch bei der Wiederholung der Hauptgedanken fehlt. Zuerst von der Bratsche intoniert, dann vom ersten Horn und zuletzt vom Fagott gebracht, durchaus in Sekundschritten verlaufend, zeichnet sie sich durch einen innigen, fast andächtigen Charakter aus. Einen Choral, aus dem sie etwa entlehnt wäre, habe ich nicht gefunden.

Der eigentlichen thematischen Verwebung zu formeller Geschlossenheit dient aber das Anfangsmotiv, das später zwei charakteristische Wandlungen durchmacht (S. 18 und 22) und eine melodische Weiterbildung erfährt (S. 12). Auch wird es dann zum Fuchsenlied kontrapunktiert (S. 34) und in der Wiederholungsgruppe (S. 48 ff.) mit der Weise des Gelübdes („Ich hab' mich ergeben“) in enge Verbindung gebracht. Die Betrachtung dieser Dinge muß jedoch hier, da für unser Thema belanglos, unterbleiben. Das ganze Werk erscheint demnach klar in seiner Programmatik, die künstlerische Auslese ist mit feinstem Geschmack durchgeführt und das Ganze formell geschlossen, in höherer Einheitlichkeit zusammengefaßt. Es wurde nicht besonders betont, daß auch die Transpositionstonarten der Gesänge dem Plan des Ganzen angepaßt werden mußten. Denn da es sich hier um Volks- oder volkstümliche Weisen handelt, kann von einem besonderen Vorzug der wenn überhaupt noch feststellbaren ursprünglichen Tonhöhe nicht gesprochen werden.

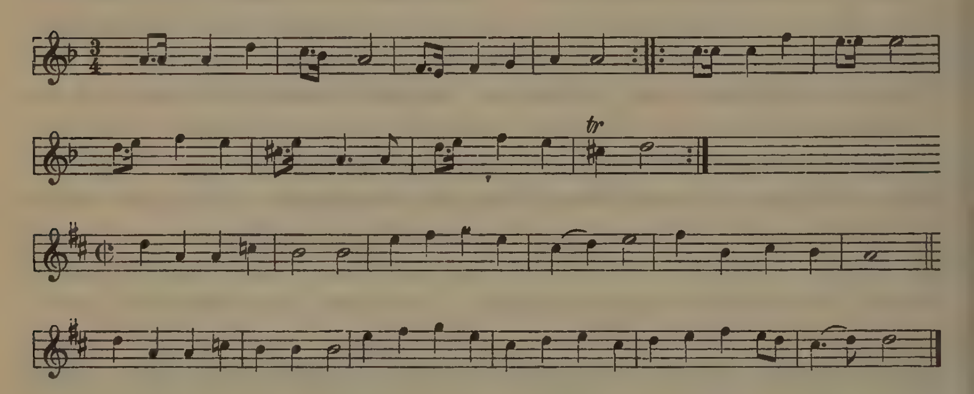
Der an einem Beispiele betrachtete individuell künstlerische Ausleseprozeß wird sich teils bewußt, teils unbewußt, teils verstandes-, teils gefühlsmäßig vollziehen.

In dieser Beziehung sind die inhaltliche ontogenetische und die formale phylogenetische Auslese nicht von einander unterschieden. Dagegen möchte ich noch eine andere, an sich nicht künstlerische, wenigstens nicht als solche beabsichtigte Auslese zum Schlusse hier anreihen, die, eben weil sie nicht beabsichtigt ist, auch gar kein verstandesmäßiges Moment enthält, sondern durch verschiedene der Willkür entrückte Faktoren zustandekommt, freilich sehr oft mit einem eminent künstlerischen Ergebnis. Ich meine jene Tätigkeit des Volksgeistes, die sich in der Auswahl und Umwandlung gegebener Melodien (gerade so wie bei den Texten dazu), Anpassung an andere Worttexte u. s. f. kundgibt und so die Erzeugnisse einzelner, sofern ihnen gewisse Voraussetzungen eignen, zum Ausdruck der Volksseele umformt. Diese Auswahltätigkeit, die etwa ein Mittelding zwischen natürlicher und

künstlerischer Auslese darstellt, möchte ich als die volkstümliche Auslese bezeichnen.

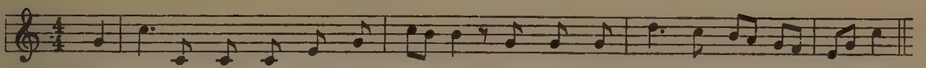
Hierzu bietet gerade das Gaudeamus, mit dessen Klängen uns die Akademische Festouvertüre entlassen hat, einen merkwürdigen Beleg. Zu dem J. Chr. Güntherschen Gedicht „Brüder laßt uns lustig sein" (Nachdichtung eines geistlichen Liedes) wird eine Melodie im Sarabandenrhythmus überliefert (wohl eine französische Original-Sarabande, deren instrumentale Herkunft schon der Triller zu verraten scheint, und jedenfalls für den Text schlecht ausgewählt). Ein andres Lied Günthers, „Nahrung edler Geister" (Lob des Tabaks), wurde von den Studenten gleichfalls gerne und zwar zu einer Melodie im $^2/_2$ Takt gesungen.

Stellen wir die beiden Melodien, wie es Spitta zuerst getan hat, einander gegenüber:

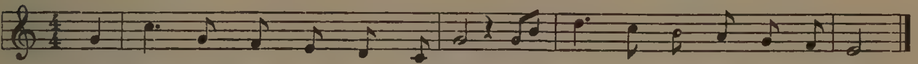


so findet sich auf den ersten Blick die rhythmische Form des Gaudeamus bei der ersten, die tonale Form wenigstens für den ersten Teil ungefähr bei der zweiten Melodie vor und zwar Takt 1, 2 (= 7, 8), 10 und 11. Hier steht allerdings im 1. (und 7.) Takt statt des Quartschritts aufwärts eine Terz (a—c). Die Umwandlung des c in d kann einer auch tonalen Reminiszenz an das a—d der Sarabandenweise seine Entstehung verdanken, wobei dann glücklich auch eine gewisse Weichlichkeit, die der erniedrigte Leitton hereinbringt, vermieden wurde. Auch das weitere dürfte tonal anderen Weisen entlehnt sein, die Kadenzzeile allerdings nicht dem Rinaldolied (Tappert), da nicht nur unsere Melodie älter ist, sondern die betreffende Zeile des Rinaldoliedes nebst der vorhergehenden ihrerseits den ersten zwei Melodiezeilen der Marseillaise entnommen ist.

Wie in diesem Falle Spitta, so verdanken wir Friedlaender den Nachweis der Zusammensetzung des Studentenliedes „Der Papst lebt herrlich in der Welt" aus zwei anderen Weisen (von Neefe und Harder), wobei die Vereinfachung des Neefeschen Teils bemerkenswert ist. Denn während Neefe die beiden Taktpaare verschieden komponiert:



wird in der neuen Weise der erste Takt dem dritten angeglichen:



Man bemerke übrigens in diesem Falle die mangelhafte Deklamation des Textes beim zweiten Taktpaare, so daß hier von einem kunstmäßigen Ergebnis nicht die Rede sein kann. Auch bietet sie einen inneren Beweis für die nachträgliche Unterlegung dieses Textes.

Einige andere Fälle volkstümlicher Auslese finden wir in den Melodiebeispielen bei Brandsch (Zur Metrik der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen), J. Meier (Kunstlieder im Volksmunde) u. a. Die Volksliedkodifikationen, die in verschiedenen Ländern im Werke sind, werden hierzu gewiß eine reiche Ausbeute liefern.

Ich habe schon erwähnt, daß nicht die Absicht, wohl aber das Ergebnis dieser Auslesetätigkeit ein künstlerisches sein kann, daß das, was der Künstler in absichtlicher Tätigkeit vollbringt, häufig vom Volke in einer sich oft auf größere Zeiträume erstreckenden allmählichen Zersetzungs- und Kombinationsarbeit geleistet wird. Da andrerseits der Prozeß in seiner Unabsichtlichkeit sich als ein natürlicher erweist, so durfte ich wohl mit Recht sagen, daß die volkstümliche Auslese ein Mittelding zwischen der zuerst erwähnten natürlichen und der in breiterer Weise betrachteten künstlerischen Auslese darstellt. Dies führt uns aber wieder auf den Zusammenhang von Natur und Kunst oder, wie wir auch sagen können, die Beziehungen zwischen dem Weltgeist und dem künstlerischen Geist des bevorzugten Individuums.

Robert Schumann als Ästhetiker.

Von

Hermann Kretzschmar.

In dem Aufsatz über „Immanuel Kants Musikauffassung und ihren Einfluß auf die folgende Zeit" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904) habe ich auf die bereits durch La Maras „Gedankenpolyphonie" nahe gelegte, von den Geschichtsschreibern des Faches übersehene Tatsache aufmerksam gemacht, daß während des 19. Jahrhunderts bis auf Wagner hin neben der von Philosophen betriebenen Musikästhetik eine Musikerästhetik einhergeht, in der Musiker von Fach ihre Ansichten über Wesen und Lebensbedingungen der Tonkunst niedergelegt haben. Meiner Überzeugung nach ist diese Musikerästhetik wertvoller und solider als der Durchschnitt der gleichzeitigen Musikästhetiken der Philosophen; jedenfalls verdient sie endlich einmal untersucht und durchgearbeitet zu werden. Der Ordnung nach wäre da mit Friedrich Reichardt zu beginnen und über C. M. v. Weber und A. Th. Hoffmann der Gegenwart zuzuschreiten. Da aber bei dem ersten Schritt, der Sammlung des Materials, die genaue Reihenfolge nicht wesentlich ist, bedarf es keiner weiteren Entschuldigung, wenn hier gleich aus der Mitte Robert Schumann herausgegriffen wird. Die äußere Veranlassung liegt darin, daß im vergangenen Jahre die fünfzigste Wiederkehr seines Todestages begangen worden ist. Stärker sind die inneren Gründe: Schumann ist unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts ein vorzüglich unterrichteter und der konkreteste Ästhetiker, als solcher aber bei weitem nicht genügend gewürdigt.

Schumanns Belehrungen verbreiten sich über die gesamte Tonkunst, aber ganz vorwiegend in der Form unmaßgeblicher Zwischenbemerkungen. Dieser letztere Umstand hat die Folge gehabt, daß Schumann als Ästhetiker überhaupt gar nicht mitgerechnet wird. Arthur Seidl ist der einzige neue Schriftsteller, der Schumanns allgemeine Kunstansichten einer näheren Prüfung, und zwar wegen ihrer Einwirkung auf die Neudeutschen, unterzogen hat.*) Selbst Philipp Spitta beschränkt sich in seiner Abhandlung „Über Robert Schumanns Schriften"**), die im allgemeinen als das hervorragendste Stück der neueren Literatur über Schumann gelten muß, darauf, die Schönheit und den Reichtum seines Stils zu beleuchten und den poetisierenden Charakter seiner Kritiken auf Berechtigung,

*) Das Robert Schumann-Problem im 2. Band der Wagneriana, 1901.

**) Musikgeschichtliche Aufsätze, 1894.

Tragweite und historischen Untergrund zu untersuchen. Und doch liegt die Hauptbedeutung von Schumanns Schriften in ihrem ästhetischen Gehalt. Die Tatsache, daß sie in mehrfachen Gesamtausgaben vorliegen, beweist, daß sie, obwohl die Mehrzahl der kritisierten Komponisten und Kompositionen vergessen oder interesselos geworden ist, immer noch stark fesseln. Das kommt von ihren schriftstellerischen, man darf sagen, novellistischen Reizen, von der frischen Individualität, durch die sie sich lesen wie Skizzen von Dickens und Rosegger. Im folgenden soll gezeigt werden, daß hinter diesem liebenswürdigen, köstlichen Schriftsteller auch ein großer Denker und ein Kunstphilosoph steht, der an Sachkenntnis und an Ehrfurcht vor seinem Berufe wenige seines gleichen hat. Das Beweismaterial ergeben die gesammelten Schriften und die Briefe Schumanns.*)

Einigermaßen kann man Schumanns sonderbare und unpraktische Weise, sich ästhetisch zu äußern, mit der seines größeren Landsmanns Lessing vergleichen, von dessen Schriften — wohl mit besonderem Bezug auf die Hamburgische Dramaturgie — gesagt worden ist: sie seien ohne besondere ästhetische Paragraphen voll ästhetischen Geistes. Lessing hat aber doch einen Laokoon geschrieben, von Schumann dagegen existiert nichts, was man eine ästhetische Abhandlung nennen könnte. Die beiden (in den Gesammelten Schriften aufgenommenen) Untersuchungen über die Charakteristik der Tonarten und über das Komische in der Musik sind nicht über Anläufe hinausgekommen und vermeiden die Ergründung verwickelter Verhältnisse. Ein drittes Stück, einen Aufsatz über Shakespeares Verhältnis zur Musik, der im Februar 1840 (Br. S. 101) in Vorbereitung war, scheint er wieder aufgegeben zu haben, als er erfuhr, daß ihm Jena den Doktorhut auch ohne Dissertation aufsetzen würde. Gleichwohl hat die dortige Fakultät Recht gehabt, als sie im Elogium Schumanns Verdienste um die „praecepta de sensu pulchritudinis venustatisque“**) d. h. seine Bedeutung als Ästhetiker hervorhob. Hierzu war er geboren und damit stimmt es, daß schon der Heidelberger Student, der zunächst auf den Virtuosen hinaus wollte und den Komponisten noch gar nicht in Betracht zog, seinem Mentor Wieck mitteilt: er habe seit Jahren eine Ästhetik der Tonkunst angefangen (Br. 36). Welchen Wert Schumann auf Kunstbelehrung legte, geht am deutlichsten daraus hervor, daß er sich mit der Gründung und Redaktion einer Musikzeitung belastete. Dieses Opfer haben unter den zahlreichen hervorragenden Musikern der neueren Zeit, die schriftstellerisch tätig waren, nur Joh. Adam Hiller und Fétis auf sich genommen. Daß die „Neue Zeitschrift für Musik“ — das Unternehmen eines Vierundzwanzigjährigen! — eine weithin wirkende ästhetische

*) Die gesammelten Schriften werden ohne weitere Bezeichnung nach der Reclamschen, die Briefe (unter Br.) nach der Storckschen Ausgabe zitiert.

**) Nach gütiger Mitteilung Sr. Spektabilität des derzeitigen Dekans der philosophischen Fakultät der Universität Jena, Herrn Geheimrat Professor Dr. O. Liebmann.

Lehrkanzel sein, daß sie die Herrschaft der Czerny, Herz, Hünten und jeden Kultus der Mittelmäßigkeit niederschlagen und dafür Beethoven zum vollen Verständnis und modernen Geist in der Musik zur Geltung bringen sollte, ist ja bekannt genug; weniger dagegen, daß Schumann mit dieser journalistischen Tätigkeit seine eigene ästhetische Erziehung, wenn nicht abschließen, so doch wesentlich fördern wollte. Die Übernahme der Redaktion sei „große und größte Aufopferung“ für ihn, schreibt er an Wieck (Br. 67), er hoffe aber damit für seine „Kunstansichten Festigkeit und Geschlossenheit“ zu gewinnen. Wenn Schumann Kritiker wurde, so leitete ihn also die Absicht, in dieser Tätigkeit ein ästhetisches Praktikum zu absolvieren.

Die dazu unentbehrliche theoretische Vorbildung fehlte ihm nicht; soweit sich sein Lehrbrief übersehen läßt, hat er sie sich jedoch nicht bei den ästhetischen Größen von 1830 geholt, sondern ihnen den Respekt versagt. Ein kleiner Angriff gegen Hegel, ihr Haupt, findet sich in dem die Anfänge der Davidsbündlerschaft bildenden „Denk- und Dichtbüchlein“ von 1833, wo der Vergleich von Grundton, Quint und Terz mit Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, derselbe, der bei Moritz Hauptmann auf sehr gläubigen Boden gefallen ist, als „gewagt“ abgewiesen wird (I, 36). Von den zahlreichen Philosophen, die sich abfällig über Beethovens Neunte hatten vernehmen lassen, sagt der entrüstete Florestan: „Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im ganzen zu beurteilen?“ (I, 56). An einer anderen Stelle (I, 141) wird die Forderung „absoluter Schönheit“ als lächerlich bezeichnet, und immer wieder predigt Schumann allen, die über Kunst reden wollen, Ästhetikern von Fach, Reimpoeten und Dilettanten, als erstes Gesetz: Achtung vor der Kunst! Humoristisch ruft er aus: „Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin?“ (I, 185), oder: „Fort mit Euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt Ihr erst aus dem Zedernholz des Genies geschnitzt“ (I, 181). Einmal heißt es sogar: Auch das schwächste Werk sei mehr wert als die Kritik darüber (II, 31), und später: „Ich schlage einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher an als ganze Ästhetiken“ (II, 127).

Der einzige zeitgenössische Ästhetiker von Fach, mit dem Schumann sympathisiert, ist der Göttinger Universitätsprofessor Amadeus Wendt, der auch zu den Mitarbeitern der Zeitschrift gehörte. An dessen Hauptwerk (Die Hauptperioden der schönen Kunst, 1831) wird man erinnert, so oft Schumann die Ansicht von der Verwandtschaft der Künste variiert, und ganz besonders scheint ihm der Wendtsche Satz (a. a. O. S. 163), daß die Tonkunst berufen ist, das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Weben in Natur und Menschenbrust mit der Tiefe und Fülle der Ahnung auszusprechen, zugesagt zu haben. Die eigentliche Wurzel der Schumannschen Ästhetik ist aber bei seinem angebeteten Liebling, Jean Paul, und in dessen

heute vergessener „Vorschule der Ästhetik“, einem durch Bildergestrüpp und dunklen Witz unerquicklichen, aber durch die Schönheit einzelner Gedanken bedeutenden Werke, zu suchen. Sein Hauptstück ist die Lehre vom Genie, dessen Wesen durch zwei Eigenschaften bestimmt wird: die unbewußte Empfängnis der Ideen und die Besonnenheit bei ihrer Gestaltung. Das Mächtigste, sagt Jean Paul (S. 57 der Hempelschen Ausgabe) mehrere Menschenalter vor Eduard von Hartmann, ist das Unbewußte, und dieser Satz, im Grunde nur eine Neuauflage der sokratisch-platonischen Dämonenlehre, auf die jeder Blick auf die Rätsel des Daseins und der menschlichen Seele immer wieder zurückführt, ist das Fundament der Schumannschen Ästhetik. Rätselhaft, geheimnisvoll ist vor allem das künstlerische Schaffen, es ist, wie es in den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ mit einer religiösen Wendung, die bei dem nirgends frömmelnden Schumann viel zu bedeuten hat, ausgedrückt wird, „ein Geschenk von oben“. Als solches wird (ebenda) die musikalische Beanlagung überhaupt bezeichnet. „Musik — heißt's einmal — ist ein Pfund, das du von Gott erhalten hast, nütze es treulich“ (III, 174).

Wie sich aber in Schumann, im jungen Schumann wenigstens, im allgemeinen der Mystiker wunderbar mit einem klugen Praktiker vereint, so bleibt er bei dem Satz vom Unbewußten, als dem Urquell künstlerischer Phantasie, nicht stehen, sondern mischt ihm ein Wendtsches Element ein, die oben angeführte Bemerkung: daß die Tonkunst anderwärts unausgesprochen bleibendes Leben auszusprechen habe. Schumann übernimmt aus ihr den Begriff des Lebens ohne die Wendtsche Einschränkung und verpflichtet nun den Komponisten mit allen Mitteln dafür zu sorgen, daß seine Phantasie sich mit Lebensgehalt fülle. Unstreitig nimmt da Schumann die Schopenhauersche Auffassung von der Musik als Weltbild voraus, er verfolgt sie aber ganz ungewöhnlich eingehend und mit direkt nutzbaren Forderungen. Jean Paul wird dabei korrigiert. Sagt dieser: das Genie ist göttlich, so Schumann: nur zum Teil, Gott hilft denen am meisten, die sich selber helfen. Um das nötige, volle Bild von dem Gewicht zu geben, das Schumann auf den Zusammenhang legt, der zwischen dem Schaffen des Künstlers und seinem Anteil am Leben (im weitesten Sinne des Wortes) besteht, mögen hier zunächst die Sätze in bunter Reihe folgen, die in den Briefen und in den Gesammelten Schriften diese Frage erörtern oder nur berühren:

Der Künstler muß sich stets mit dem Außenleben im Gleichgewicht halten (Br. 58). Die Zeitschrift soll die Anrechte der Poesie an die Musik vertreten (Br. 68). Unter Künstlern verstehe ich Leute, die nicht allein eins oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen (Br. 93). Von Jean Paul habe ich mehr Kontrapunkt gelernt, als von meinem Musiklehrer (Br. 95). Nichts beflügelt die Phantasie mehr als Spannung und Sehnsucht (Br. 140). Dein Vater nennt mich phlegmatisch? Karneval und phlegmatisch! — Fismoll-Sonate

und phlegmatisch (Brief an Clara Wieck, Br. 143). Thalbergs Kompositionen fehlt alle eigentliche Lebenskraft (Br. 146). Meine älteren Kompositionen sind meistens Wiederspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen; es ist wohl auch jetzt noch so, wo ich mich freilich und auch meine Kunst mehr beherrschen gelernt habe. Wie viele Freuden und Leiden in diesem kleinen Häuflein Noten zusammen begraben liegen, Ihr mitfühlendes Herz wird das herausfinden (Br. 181). Daß Bach und Jean Paul den größten Einfluß auf mich geübt in früheren Zeiten, finden Sie wohl ohne Bemerkung heraus (Br. 183). Der Vorzug des Talents ist das sichere Ergreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache (I, 17). Gebt Beethoven den Jüngern nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart (ebenda). Ehret Hummel und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte (I, 20). Phantasie ist die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist (I, 23). Schlecht komponierte Stücke machen den (musikalischen) Sinn tot und tun der sonstigen Bildung Eintrag (I, 27). Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht (I, 30.) Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen (I, 31). [Das Werk eines Unbekannten verlangt Kenntnis]*) von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen — mit einem Wort vom ganzen Menschen (I, 67). Schubert hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände . . . . Er war nach Beethoven der ausgezeichnetste, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte (I, 146). Erbaut Beethoven zur Ehre eine Akademie, „Akademie der deutschen Musik“ geheißen . . . . eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung (I, 155). Den Liberalen, Mittelmännern und Reaktionären [in den politischen Parteien der Gegenwart, entsprechen in der Musik die] Romantiker, Modernen und Klassiker (I, 159). Seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche (I, 178). „Tut eure Schuldigkeit . . . . seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!“ (I, 181). In Chopins Herkunft, im Schicksal seines Landes ruht die Erklärung seiner Vorzüge wie auch die seiner Fehler (I, 188). Gibt es unter dem jugendlichen Nachwuchs manche Höherstrebende und Fliegende (als Rosenhain), so selten gewiß einen, der mit solcher Kraft und Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach außen zu bringen wüßte; „in sich aufgenommen“ aber sage ich [mit Bezug] auf Allgemeingültiges und echt Menschliches (I, 190). Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den anderen, nun einmal nicht gleichtun können; es

*) Die Klammer bedeutet hier und sonst eine den Sinn wahrende, meist abkürzende Änderung des Wortlautes.

scheint dies eine abgeschlossene Tat von Musik (I, 195). Der zweite Satz (eines Trios von F. W. Jähns) ist .... nur da, weil es einmal so Gebrauch .... Schreibt doch keine Adagios mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt, werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Feste des Lebens. Sehnlichst hoffte ich im Scherzo Lebendigeres .... zu finden; aber das ist .... unleidlich Webernd (I, 196). Was könnte ich über dieses Trio (Chopins) sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen hat, eigentümlich im kleinsten wie im ganzen, jede Note Musik und Leben? (I, 202). Kein Künstler braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker (I, 205). Die Komponistin (Julie Baroni-Cavalcabò) ist eine Enkelschülerin Mozarts, ihre Heimat .... das weitentlegene Lemberg. Bei solchen Erinnerungen .... mag es einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend tut das seinige. Kurz der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt usw. (I, 206). Schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel ein und seht zu, ob er darin eine D-moll-Symphonie fertig gebracht (I, 207). (Der Komponist) stehe nur nicht stille und namentlich suche er nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffenskraft erfrischen und nähren (I, 208). In den Täuschungen der Kunst suchen wir Ersatz für die mancherlei der Wirklichkeit (I, 218). In (Mendelssohns) „Traum“ *) laufen des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins (ebenda). Im letzten (Capriccio) steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm .... Warum? — wer weiß es! man ist eben zu Zeiten wild (I, 219). So ist denn in diesen Etuden (Bertinis) ziemlich alles nur aufgewärmt, kokett, studiert (d. h. nicht erlebt) (II, 6). Die Variationen (von F. X. Chwatal) spielen sich so fröhlich, rüstig und guter Dinge von einer zur anderen fort, nicht zurückhaltend und vornehmtuend, eher etwas bäurisch .... Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort! (II, 20). Die beste Rezension über die meisten (neuen) Variationen [gibt das] Motto: Schwarze Röcke, seidne Strümpfe — Weiße, höfliche Manschetten, Sanfte Reden, Embrassieren — Ach wenn sie nur Herzen hätten! [Es ist von] H. Heine (II, 22). Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in seiner Weise! (II, 26). Die sekundäre Art der Komposition über Themas Dritter zu phantasieren, nimmt auf traurige Weise überhand [und versteckt sich hinter dem Namen Phantasie] in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit .... Vieles vergebe ich einem Deutschen, Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorie, sogar Faulheit, nie aber .... geflissentliches Nachäffen der seichten italienischen Sentimentalität (ebenda).

*) Das mittlere von den drei Capriccios des op. 33.

Das ist (in der vierhändigen „Jagd“ von G. Kulenkamp) kein Ton aus freier Brust, so klingt kein Jagdhorn; kurz die Musik lebt nicht (II, 30). Die Musik (ist) an sich . . . . eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben (II, 31). Wer ein Künstler werden will, muß den Kavalier lassen (II, 34). Überall vermißt man (in den Rondos von E. Köhler) eigentliche Musik . . . . feinere Bildung. Über sein Talent hinaus kann freilich niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln, sollte wenigstens jeder (ebenda). Wären sich Dichtkunst und Tonkunst so fremd, wäre es ein Wunder, daß (England), wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! (II, 36). Was ich Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höheren Grade vorgekommen, als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt (II, 40). Die („Soireen“ von Clara Wieck) verraten ein zartes überwallendes Leben . . . . sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik . . . . allen, die in die geheimnisvolle Lebenssprache einer seltnen Künstlergattung schon eingeweiht sind (II, 45). [Chopin hat die stillose Gewohnheit] nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen (II, 53). (In Marschners Liedern, op. 90) lebt und flüstert alles, es fühlt sich jede Silbe, jeder Ton (II, 64). Wir finden (in den Violinsonaten M. Hauptmanns, op. 23) die Sonate, wie das Instrument, in ältester Weise behandelt . . . . Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole! (II, 70). (Die Thalbergschen Etuden) möchte ich Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen . . . . So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände . . . . aus (II, 83). (In Bergers Etuden zeigt sich . . . . ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit halten will (ebenda). Wie überwiegt Aloys Schmitt (der ältere) den Bruder Jacques an Bildung, Geschmack, an Künstlerschaft! (II, 88). Meyerbeers Hugenotten sind das Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger weniger Vorzüge seiner Zeit (II, 116). Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihm. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann . . . . [ihr Liebling wird immer Schubert bleiben]; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat, erzählt ihr . . . . von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern (II, 120). Der Komponist (Decker) schreibe mutig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonst wo, damit der

Phantasie freudige Bilder zugeführt werden (II, 130). Durch das ganze Quartett (Veits) weht ein heiterer zufriedener Ton . . . . Der Komponist steht noch im Aufgang des Lebens (II, 134). Der Komponist (Sobolewsky) lebt im Norden an der Meeresküste, und seine Musik zeugt davon (II, 135). Die Worte suchen's vergeblich wie die Musik (Hirschbachs) gestaltet ist, was alles sie schildert, seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnisvollsten Märchen erzählen . . . . Seelensprache, wahrstes Musikleben (II, 137). [Im Adagio kann] der Meister den Vorrat und Reichtum inneren Lebens am ersten aufdecken (II, 140). Der Grund von (Henselts) raschem Durchdringen liegt in dem anziehungskräftigen . . . . sittlichen und künstlerischen Charakter — in der Liebenswürdigkeit unsres Helden (II, 146). [Sie ist] die Kunst der Herzenssprache vor allen anderen (Künsten), unsre geliebte Musik (II, 147). Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik. Also ist die Liebe unsres Sängers (Henselts) Thema . . . . er will sonst nichts . . . . er singt von sich (ebenda). [Bennet hat in seinen Skizzen, op. 10] der Natur einige ihrer musikalischsten Szenen abgelauscht. Auf welche Weise sie entstanden seien . . . . macht nichts zur Sache . . . . Die Komponisten wissen das meist selbst nicht. Oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor (II, 159). Wer sich immer in denselben Formen und Verhältnissen bewegt, wird zuletzt Manierist oder Philister . . . . Ein anderer Weg vorwärts zu kommen . . . . ist der, andere große Individualitäten zu studieren . . . . Wer sagt uns was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? . . . . Man kann nicht alles aus eigener Tiefe herauf beschwören (II, 181). Der Unterschied zwischen Komposition und Konglomerat [deckt sich mit dem] zwischen Meisterleben und Scheinleben (II, 183). Was man gelernt hat, was man weiß, kann uns niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müssen die gütigen Götter ihren Beistand verleihen (II, 188). Wie (die Leute von Welt) im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen (II, 192). Die Phantasie (Thalbergs über Themen aus Rossinis Moses) ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben (II, 193). [Haltet euch, deutsche Musiker, in Paris und London] wenigstens von jenen Kompositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen . . . . Jene Großstädte (wissen) in bewundernswürdiger Schnelligkeit das Talent zum offenbar Schlechten auszubilden (II, 195). Reisen sind zwar unter allen Künstlern dem Musiker am wenigsten ersprießlich — [aber] ein Blick in die Alpen oder nach Sizilien hinüber möchte auch Bach, Haydn, Beethoven nichts geschadet haben. Einer Reise durch die schottischen Hochlande verdanken wir denn auch Tauberts „Erinnerungen an Schottland" [und daß sie] durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden (II, 197). (Die drei

Walzer Chopins, op. 34) sind derart, wie sie nur einem Chopin beifallen können, wenn er in das Tanzgemenge großkünstlerisch hineinsieht. Ein .... flutendes Leben bewegt sich darin (II, 199). Doppelt muß man (Preyers Symphonie) anerkennen, da er gerade in einer Stadt sich ruhet (Wien), wo dem soliden Ernsten, gar dem Tiefen .... nur wenig Aufmunterung zuteil wird (II, 208). Lese doch Fr. Lachner (als der talentreichste der Süddeutschen) in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul .... er würde Kürze lernen (II, 211). Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen, ist gefährlich, bei der Rhapsodie (Burgmüllers) scheint es mir aber gewiß, daß der Musik eine besondere Veranlassung zugrunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereignis (II, 213). Liszts eigenes Leben steht in seiner Musik (II, 219). Daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur glauben (III, 8). Wer Dichters Sprache versteht, wird auch die (von Mendelssohns Serenade für Pianoforte und Orchester) verstehen (III, 11). Das Wasser spielt in Bennets Kompositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könne (III, 14). Verliert doch der Künstler leider .... so oft im Genusse der Welt jene unschätzbaren Güter .... Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit (III, 16). (Der Künstler) gibt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens (III, 23). (In Beethoven hat) die Natur .... verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht (III, 39). (Hirschbach) bringt andre Künste mit zum Dienst der Musen .... eine überhaupt vielseitigere Bildung, wie man bei der Kaste sonst (leider) nicht findet (III, 104). Die heutigen Komponisten sollten für ihre Rührung in Weiberkleider gesteckt werden (III, 114). Es erfreut am älteren Künstler, wenn er sich in neuen Gattungen versucht (III, 119). Das unterscheidet die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht .... daß sie sich in allen Formen versuchten .... während die Meister jener andren Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervortaten (III, 121). Aus dem Opernkomponisten Händel wird ein Oratorienkomponist; Haydn, der Instrumentalist, gibt uns im Greisenalter seine „Schöpfung“; Mozart mitten in seinen Operntriumphen sein „Requiem“. Mögen solche Erscheinungen auch im tiefen inneren Wesen der Künstler begründet sein — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie .... erst zur Reife (III, 125). Löwe möchte ich zurufen: „Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein!“ (Ebenda). Gewisse Ähnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn, und dem früheren Beethoven .... etwas Ähnliches liegt auch in den Verhältnissen Bennets zu Mendelssohn (III, 130). Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Orts für das Ideal .... hält.

Eine andere als bloß musikalische Bildung und Erfahrung spricht auch aus den Kompositionen Hellers (III, 133). Eine Zeit, die solche .... tüchtige Talente aufzuweisen hat, wie Rietz u. a., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht zu erröten .... und darf auf eine noch ergiebige Zukunft hoffen (III, 139). Die Philosophen .... irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeitet, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen (III, 142). Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Dieser Kampf .... war einer gegen das Floskelwesen (III, 153). Schöne Musik darf (Chopins Tarantella, op. 43) freilich niemand nennen, dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasien, er darf auch einmal die Nachtseite seines Innern sehen lassen (III, 155). Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf (III, 156). Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein (ebenda). Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Fluge weghaben? (ebenda). Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt Gade von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das (individuelle und ganze) Talent sehen (III, 159). [Die musikalischen Talente Skandinaviens müßten] von ihren Bergen und Seen, ihren Runen- und Nordscheinlichtern daran erinnert werden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe (III, 161). Von deinem musikalischen Studium erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien (III, 170). Das Studium der Musikgeschichte, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren (III, 171). Du bist (musikalisch) .... wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast (ebenda). Wie wird man musikalisch? Die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt .... von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich musikalisch .... absperrst (III, 172). Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie .... öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen (ebenda). Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften (III, 174). Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst (ebenda).

Allen diesen Sentenzen und Urteilen liegt mehr oder weniger stark die Idee zugrunde: „Musik ist klingendes Leben", und mit dieser Idee tritt die zweite Hauptseite des Jean Paulschen Genietums in Kraft: die Besonnenheit. Schumann ist dieser Kraftbegriff allerdings noch nicht energisch genug, er ersetzt ihn durch die Worte: der Genius braucht zur Seite einen eisernen Willen (III, 126). Mit diesem eisernen Willen soll der Künstler vor

allem das Leben nützen und aus allem, was es bringt und bietet, innere Früchte sammeln. Daß Leben, Umgebung, Verhältnisse die Entwicklung des Komponisten aufs tiefste beeinflussen, wiederholt Schumann immer wieder, aber er ist auch überzeugt, daß der Künstler mit festem Willen bis zu einem hohen Grade Herr der Verhältnisse und des Lebens sein kann, wenn er sich der „Hypochondrie“ erwehrt, wenn er mit Konsequenz und Energie nach Veredlung strebt, durch immer größere Arbeiten die angeborene Kraft steigert. Den „spöttischen Zug“, den „Heinismus“, die „Ironie“ in der Musik seines Lehrers H. Dorn entschuldigt und erklärt er mit dessen Lebensgang, mit der künstlerisch schlechten Atmosphäre des Jahrzehntes 1820—30; aber nichtsdestoweniger macht er es ihm zum Vorwurf, daß er sich von seinem Mitschüler Mendelssohn habe überflügeln lassen (II, 188). Mit seinen Hinweisen aufs Leben, auf Lebensnutzung und Lebensbeherrschung ist's Schumann auch da ernst, wo er zu scherzen scheint. Das belegen z. B. die Variationen, in denen der Fall: Beethoven in Krähwinkel — wiederkehrt: das Talent Karl Löwes sieht er in Stettin, das Kalliwodas und Täglichbecks in Donaueschingen und Hechingen gefährdet und dem Versauern ausgesetzt, weil an kleinen Orten das Leben sich in zu engem Kreise bewegt und der Phantasie des Künstlers zu wenig Eindrücke und Anregungen bringt. Zwar kommt in den Schriften Schumanns wiederholt der Satz vor: der Künstler braucht Einsamkeit, er ist aber ganz anders gemeint als Goethes: „Es bildet ein Talent sich in der Stille“. Einsamkeit und Stille sind unentbehrlich für die Stunden des eigentlichen Schaffens; wenn die innere Stimme zu sprechen beginnt, da darf den Künstler nichts vom Lauschen und Aufmerken ablenken. Daß sie jedoch überhaupt spricht, daß und wieviel sie Eigenes und Gehaltvolles zu sagen hat, hängt davon ab, daß der Künstler viel und viel Bedeutendes erlebt, davon, daß Außenwelt, Schicksal und geistige Tätigkeit seine Phantasie und sein Gemüt gehörig befruchten. Aber wie der Mangel an Lebensströmen, ist auch ihr Übermaß für den Künstler eine Gefahr; jener verurteilt die Phantasie zur Ohnmacht, dieses verwirrt sie und lenkt sie vom natürlichen Wege ab. Darum sollen die Komponisten vor den Weltstädten auf der Hut sein, vor ihrer abstumpfenden Fülle von Eindrücken und vor dem verderblichen Einfluß, den ihr falsches Kennertum und ihre urteilslose Menge auf Geschmack und Charakter ausüben. Besonders Paris ist ihm als Herd aller Seichtigkeit unangenehm, aber auch gegen Wien und seine Cliquen, seinen Thalbergkultus und seine Rückständigkeit hat Schumann viel auf dem Herzen.

Schon die bloße Aufstellung der Frage: Wo gedeiht der schaffende Musiker am besten? — zeigt, daß Schumann als Ästhetiker durchaus praktisch und werktägig verfährt; sie enthüllt überhaupt den Wesensunterschied zwischen Musikästhetik und Musikerästhetik. Auf solche Dinge kommt die abstrakte Systematik gar nicht; Schumann wiederum denkt gar nicht daran, die Hauptstücke seines Glaubens von Kunst und Künstlern auf ihre wissenschaftliche

Stichhaltigkeit hin zu untersuchen oder auch nur nach ihr zu fragen. Gewisse Sätze sind ihm selbstverständliche Dogmen; bei ihnen handelt es sich nur darum, sie immer wieder zu berühren, einzuprägen und ihre Nutzanwendung zu ziehen. Wie die mitgeteilte Liste Schumannscher Aussprüche zeigt, steht unter diesen Sätzen die Ansicht mit oben an, daß die Musik eine Sprache sei; er nennt sie eine „geheime Ordenssprache“, die „Herzenssprache vor allen“, und will mehr als einmal den Begriff der Musik „im griechischen Sinn“ verstanden wissen. Damit stellt er sich an die Seite seines geliebten Jean Paul und unter die Vertreter der alten Affektenlehre, unter deren Herrschaft er aufgewachsen und in die Musik eingeführt worden ist. Für sie hat er als Schriftsteller eifrig gekämpft, zu ihrem Schutz die „Davidsbündlerschaft“ gegen die komponierenden und rezensierenden „Philister“ ins Feld geführt, die in der flauen Restaurationszeit drauf und dran waren, mit glattem und gleißendem Flitter, mit anmutiger, aber von Natur in die zweite Linie gewiesener Ornamentenmusik einen Bach, Beethoven und Schubert zu verdrängen. Um Schumann für diese Seite reklamieren zu dürfen, genügt allein schon seine — von Zuccamaglio übernommene — Bezeichnung der Musik als „Ton-Dichtkunst“. Das Komponieren ist ihm ein Dichten in Tönen und die Musik eine besonders reiche Provinz der Poesie. Da hätte es nun gar nicht erst der oben berührten Anregung durch Wendt bedurft, um der Abhängigkeit der musikalischen Phantasie von Lebenseindrücken nachzugehen. Trotzdem bleibt es ein Verdienst, an dem auch die Geschichte der Musikästhetik nicht vorübergehen darf, daß Schumann diesen Gedanken aufgenommen, daß er ihn nicht bloß wie viele andere gestreift, sondern weitergeführt hat. Ob er sich dessen theoretisch bewußt gewesen ist, kann dahingestellt bleiben, aber tatsächlich hat er mit seiner Theorie vom Lebensgehalt der Musik eine Korrektur Kants geboten oder versucht, der ja die Tonkunst auf den untersten Platz unter den schönen Künsten verwies, weil sie nichts für die eigentliche Kultur abwürfe. In bezug auf diesen Punkt bilden Kant und Schumann Extreme und gehen wohl beide zu weit. Den äußersten Schritt bezeichnet da bei Schumann der Satz: die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. An und für sich keine Originalidee, sondern abermals ein Stück Altertum, eine Erinnerung an die Zwickauer Prima, bezeichnet er ein Ideal, dem die Komposition durch Reinheit der Anlage und des Gedankenmaterials allerdings gerecht werden kann und sollte. Aber für Schumann bedeutet er noch ein zweites, nämlich daß Komponisten, daß gute Musiker überhaupt, eo ipso auch vollendete, makellose Menschen sind. Das trifft nach der geschichtlichen Erfahrung bestenfalls für die allerhöchsten Spitzen, und auch da nicht unbedingt und nach allen Seiten, für den Durchschnitt des Musikerstandes aber ganz und gar nicht zu. Denn die Musik macht leidenschaftlich, und in ihrer Leidenschaftlichkeit begehen die Musiker mehr dumme und moralisch schlechte Streiche, als die Angehörigen prosaischer Berufe.

Hier ist ausnahmsweise einmal der Idealist in Schumann mit dem ungewöhnlich klugen und nüchternen Beobachter, der er sonst ist, durchgegangen; an den guten Charakter eines guten Musikers glaubte er auch da schlechtweg blindlings, wo sein eigenes persönliches Interesse auf dem Spiel stand. Brendel z. B. wird hart angelassen, weil er Schumann mitgeteilt hat: Julius Rietz intriguiere gegen die Aufführung der Genoveva. Musik und Mensch decken sich nach seiner Anschauung so vollständig, daß man aus einer Komposition auf das Äußere des Komponisten schließen kann. Er selbst schildert gelegentlich eines Duo von Kücken das freundliche Gesicht des ihm weder in persona noch in effigie bekannten Komponisten, zufällig stimmt es; ein andermal erzählt er von einer jungen Dame, die, ohne den lebenden oder gemalten Chopin gesehen zu haben, ihn bloß nach seiner Musik mit nahezu vollendeter Ähnlichkeit porträtiert habe.

Wie er hier von der Musik auf die Person schließt, so benutzt umgekehrt Schumann auch gern Lebensnachrichten über einen Komponisten als Schlüssel zu dessen Kunst. So beginnt er die Kritiken von Erstlingswerken immer, die merkwürdiger oder bedeutender Leistungen oft damit, daß er sich mit der Person des Komponisten, mit seiner Herkunft, seiner Heimat, seinem Bildungsgang, seinem Schicksal, kurz mit allen seinen Lebensquellen beschäftigt, nach ihren Vorzügen und Lücken sucht. Großes Gewicht legt er dabei auf Lektüre. Mehr als einem wird geraten Jean Paul und Shakespeare zu lesen; er selbst bekennt, ganz ähnlich wie G. Caccini von den Florentiner Hellenisten, von diesen beiden Dichtern mehr Musik gelernt zu haben, wie von seinen Fachlehrern. Auch Wissenschaften und Künste werden als Quellen für die musikalische Phantasie angeführt; wirklich vertreten sind erstere allerdings allein mit dem Namen Thibauts, dessen „Reinheit der Tonkunst“ zugleich das einzige musikästhetische Werk ist, dessen ausdrücklich und zwar als eines „Gedichts“ gedacht wird. Dichter erwähnt Schumann häufiger, von den beiden eben genannten Lieblingen und von Goethe abgesehen, am häufigsten Lord Byron und mit besonderer Auszeichnung Rückert, der ihm „ein großer Musiker in Worten und Gedanken ist“. Sehr hoch stellt er auch Eichendorff und erkennt dessen Verwandtschaft mit Mendelssohn. Daß dagegen von bildenden Künstlern nur zwei vorkommen, darf vielleicht auf Schumanns schwache Augen zurückgeführt werden. Der eine ist Claude Lorrain, an den ihn Sterndale Bennet erinnert, der andere: Karl Lessing, dessen „Eifellandschaft“ Schumann in einem Mendelssohnschen Lied ohne Worte — es ist das „Volkslied“ im 4. Heft — wiederfindet. Daß die Bekanntschaft mit musikalischen Meisterwerken in das Lebenspensum der Komponisten eingestellt wird, ist selbstverständlich. Schumann dringt wiederholt aufs Studium der Musikgeschichte; auch die Irrtümer großer Talente hält er für lehrreich (II, 130), Mozart und Haydn müsse man auswendig kennen (II, 100). Aber (sagt er I, 44) man soll die Alten nicht nachahmen, und überall warnt er vor dem „Nachäffen“.

Die Frage nach allen diesen verschiedenen direkten und indirekten Lebensquellen bleibt bei jedem Aufsatz, den wir aufschlagen, die Basis von Schumanns kritischer Methode. Denn Schumann ist auch dann, wenn es Florestan und Eusebius in der Form etwas toll treiben, durchaus nicht etwa der bloße poetisierende Schwärmer, der „burschikose Naturbursche“, für den ihn die Leipziger Gegner ausgaben, sondern er bildet sich sein Urteil streng methodisch, fast pedantisch. An mehreren Stellen der Gesammelten Schriften (I, 59 und I, 89 z. B.) hat er über sein Verfahren genaue Auskunft gegeben. Da heißt's zuerst: drei Fragen sind zu stellen, nämlich nach: 1. Poesie, Blüte, Geist, 2. Formenverhältnis, 3. dem Mechanischen (das bedeutet den Zweck der Komposition). An der zweiten Stelle lautet das Schema: 1. Form, 2. Komposition, 3. besondere Idee, 4. Geist. Diese zweite Numerierung beruht auf einem Flüchtigkeitsfehler. Denn in der Praxis stellt Schumann den „Geist“ immer an die Spitze seiner Kritiken. Das aber was er hier Geist, Poesie, Blüte nennt, bezeichnet er anderwärts als Leben. Dieser Lebensgehalt entscheidet, wenn die technischen Vorbedingungen — wie selbstverständlich — erfüllt sind, über den Wert einer Komposition, durch ihn wird sie selbständig, natürlich und wahr; sein Mangel und seine Unterschätzung charakterisieren die „Erzfeinde der Kunst“: die Talentlosen und Dutzendtalente, die Heuchler und die Vielschreiber. Wie gibt sich aber dieser Lebensgehalt äußerlich musikalisch zu erkennen? Vor allem durch die Klarheit, Bestimmtheit und Fülle im Charakter eines Themas, weiter in seiner Entwicklung durch den Reichtum von ungesucht eigenen und plastischen Wendungen. Auch hier wieder hat Schumann sowohl die Anforderungen, die an eine gute Komposition zu stellen sind, als auch den Gang einer vernünftigen und ergiebigen musikalischen Hermeneutik durchaus brauchbar und faßlich von der Praxis aus formuliert. Das, worauf es vor allem ankommt, sagt er (II, 143), ist der Gedanke, den man an die Spitze stellt, und tadelt es u. a. an einem Sinfoniesatz C. G. Müllers sehr, daß man nicht klar würde, ob das Hauptthema Ernst oder Scherz bedeute (I, 87). Für die Weiterführung genügt aber formelle Logik allein nicht. Die darf nicht einem geradlinig gezogenen Schiffahrtskanal, sondern sie muß dem freien Lauf des Naturbachs gleichen, der bald stürmt, bald gleitet, oder dem Strom, der durch Wälder, Auen, Gebirge zieht, Dörfer, Städte und Schlösser begrüßt, die Welt bald sucht, bald flieht, oder einer Landschaft, „deren Bergspitzen die Abendsonne, eine nach der anderen beleuchtet“, kurz „einer himmlischen Erscheinung“ (I, 16). „Durch gewisse Komponisten sehe ich wie durch Fensterglas“ ist eine öfters wiederkehrende Redensart Schumanns, wenn ihm entwicklungsarme Musik unter die Hand gerät. Eines der größten Verdienste Beethovens sieht er darin, daß er eine sanfte glatte Dichtersprache durch freie, ungebunden mit neuen, tiefsinnigen Formeln gefüllte Rede ersetzt habe (I, 57). In den einzelnen Gedanken, ruft er aus, ähneln sich Beethoven und Kalkbrenner, der Zusammenhang macht

alles: eine chromatische Skala bei Herz und bei Chopin sind weltverschieden. „Zerschneidet eine Beethovensche Symphonie — steht I, 67 —, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt." Es scheint ihm kein gutes Zeichen, daß man sich Onslowsche Symphonien so schnell merkt (I, 140).

Die entscheidenden Merkmale einer guten Komposition sind demnach dieselben, wie die eines guten Gedichts: „Wer Dichters Sprache versteht, versteht auch die Musik" sagt er von Mendelssohns Serenade (III, 11), und auch in der Musik bleibt eine leichtverständliche, aber seichte „Leihbibliotheksliteratur" (III, 127) die lediglich mit bekannten Reimen „Herz — Schmerz" (II, 28) arbeitet, unausrottbar, wie das Unkraut. Ihr Publikum verachtet Schumann; noch als Student schreibt er der Mutter: „Ich halte die Musik noch für die veredelte Sprache der Seele und . . . . möchte nicht einmal, daß mich alle Menschen verstünden" (Br. 62). Gegen ihre Vertreter aber, die ihm als „Handwerker" gelten (I, 30), ist er grausam kurz angebunden. Für Donizettis „Favorite" hat er nur das eine Wort „Puppentheatermusik" (III, 164), ein Konzert von Henri Herz wird mit der Zeile „Es geht aus C-moll", ein zweites mit dem Spaß: „Herz, mein Herz, warum so traurig?", die allgemeine Beliebtheit Herzscher Musik als „künstlerischer Schnupfen" (I, 171), abgefertigt, ein Rondo eines gewissen Zimmermann als „Zimmermannsarbeit" (II, 85) erledigt, und von den Klavierstücken Nowakowskys und Osbornes heißt's: „Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Kompositionstalent" (II, 25). Dagegen kann sich Schumann bei den Komponisten, die das bieten, was er Geist, Poesie und Leben nennt, an Liebe und Beredsamkeit kaum genug tun; vor allem bemüht er sich ihre Töne in Bilder zu übersetzen, gewissermaßen zu der eigentlichen Phantasieheimat der Kompositionen durchzudringen. In der Hellsichtigkeit, die Schumann besonders seinen Lieblingen gegenüber hierbei entwickelt, hat er in der ganzen musikalischen Schriftstellerei kaum seinesgleichen, und die Zusammenstellung aller hierher gehörigen Beispiele ergäbe ein ganzes Buch. Die Beschreibung von Franz Schuberts großer C-dur-Symphonie, in der er den Wiener Stefansdom und den Kahlenberg mitklingen läßt, ist eines der bekanntesten und schönsten, es wird aber an Kühnheit und Drastik von vielen anderen weit übertroffen. Es sei da nur an die Deutung der Romanze in Bennets drittem Pianofortekonzert als Szene einer Nachtwandlerin und an die Stelle erinnert, wo ein „wundervoller Akkord" den Moment angeben soll, „in dem sich die Wandelnde außer aller Gefahr wieder aufs Lager streckt" (II, 79). In einer Klaviersonate Löwes sieht Schumann bei bestimmten Takten grüne Wiesen und Schmetterlinge, zu der zweiten Nummer des zweiten Hefts von Mendelssohns „Liedern ohne Worte" setzt er einen Text („Im Felde schleich ich still und wild"), ebenso zu einer Stelle in Moscheles' Ouverture zu Schillers „Jungfrau von Orleans". Noch verblüffender versichert er: einzelne von Schuberts Moments musicaux enthielten den Unwillen über unbezahlte

Schneiderrechnungen (I, 132), im einem der Schubertschen Märsche sieht Eusebius „ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette“ (ebenda). Hier fügt Schumann hinzu: „doch das ist zu subjektiv“. Dieses Zusatzes bedürfte es für verständige Leser nicht, er führt aber zu der nicht unwichtigen Frage: ob Schumann seine Bilder wörtlich und buchstäblich genommen haben will oder nicht? Bekanntlich ist neuerdings wieder auf naturwissenschaftlichem Wege der Verwandtschaft von Tönen und Farben sehr weit nachgegangen worden. Es liegt deshalb nahe nachzusehen, ob sich diese Versuche auf Schumann berufen dürfen.

Aus mehreren Äußerungen, z. B. der, daß gute Kompositionen so wenig einer Zergliederung bedürfen wie ein schönes Gedicht (II, 160), ergibt sich bestimmt, was für Schumann das Ideal der Musikaufnahme war. Nämlich, daß alle Musizierenden mit der Raschheit und Sicherheit des Instinkts und dabei klar und voll die in einer guten Komposition lebenden Vorstellungen und Empfindungen erfaßten (II, 203: „Himmel, wenn endlich wird die Zeit kommen usw.“). Diese Fähigkeit ist ja das köstlichste und das wesentlichste Ziel künstlerischer Erziehung; sie bleibt aber manchen Fachleuten und Laien auf immer verschlossen und muß auch von den Bestbegabten allmählich und schulmäßig erworben werden. Aus letzterem Grunde sind Mittel und Wege „Musik zu verdeutlichen“ unentbehrlich, und sie bieten sich in zweierlei Art: entweder „man schildert in poetischer Weise die Bilder, die eine Komposition in mannigfaltiger Weise anregt, oder man zergliedert ihren Mechanismus“ (II, 204). Schumann zieht prinzipiell die erste Art vor, weil die zweite „wohl oder übel in Trockenheit fällt“ (ebenda), und verfährt bei seinen Kritiken nach diesem Prinzip. Aber mit ganz gehöriger Vorsicht. Auch wo er den Leser mit jenem „Mechanismus“ nicht im geringsten behelligt, hat er selbst sich gründlich damit beschäftigt. „Erst, wenn die Form klar ist, wird dir der Geist klar“ mahnt er (III, 175). Nachdem diese Vorbedingung erfüllt ist, geht Schumann mit der vollsten Freiheit des Poeten zu Werk. Bekannt ist, daß er von der Kritik einen gleichen Eindruck, wie vom Kunstwerk selbst verlangt und daß er ein andermal sagt: eigentlich dürften nur Poeten und „produktive Köpfe“ kritisieren (I, 185). Der Dichter spricht also aus den Bildern, die Schumann wertvollen Kompositionen unterlegt, er selbst warnt davor ihnen wissenschaftliche Glaubwürdigkeit beizumessen, denn unser Urteil, unsere Auffassung hängt „von hellen und dunklen Stunden“ ab (II, 98), wir hören verschieden „nach den verschiedenen Lebensaltern“ (II, 120). Dann gilt auch hier: Quod licet Jovi etc. (I, 79 mit anderen Worten) und schließlich läßt sich der eigentliche Lebenspunkt einer Komposition nicht mit Worten erschöpfen (III, 105). Wäre dem anders, so brauchten wir keine Tonkunst. Trotz ihrer relativen Unverbindlichkeit erklärt aber Schumann die Deutungsarbeit für wichtig. Die ästhetische Belehrung, die sie bietet, ist auch dem Komponisten

unentbehrlich, ihm hält sie einen Spiegel seiner Kunst vor (I, 205); dem Musikkonsumenten geben ihre Bilder und Gleichnisse Anregungen und Fingerzeige, sie erwecken die Selbsttätigkeit seiner Phantasie zunächst für den einzelnen Fall, dienen damit aber auch den letzten Zielen seiner künstlerischen Erziehung; an ihnen lernt er allmählich den Inhalt einer Komposition spielend mit zu erleben. Nicht von Schumann selbst, sondern von Hirschbach stammt der Satz: Die echte Instrumentalmusik muß so beschaffen sein, daß sie einer Inhaltsangabe fähig ist (Neue Zeitschrift für Musik IX, Nr. 12 in dem Artikel: „Wozu komponiert man ein Instrumentalstück?“). Schumann hat ihn als Redakteur stehen lassen, also gebilligt. Ganz ähnlich wie den Versuchen: aus Kompositionen Bilder herauszulesen, nämlich mit nur bedingter Zustimmung, steht Schumann den Überschriften von Musikstücken gegenüber. Das ist deshalb verwunderlich, weil diese Überschriften, da sie von den Komponisten selbst herrühren, als einwandsfreie, authentische Inhaltsangaben derjenigen erscheinen, die über den Inhalt am besten Bescheid wissen müssten. Diesen Vorzug bestreitet Schumann den Komponisten. Sie wissen, sagt er (II, 159), meist selbst nicht, ob ihnen ihre Phantasien von außen oder von innen gekommen sind; ein Stück wird so, das andere so; „oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor.“ Er tadelt Bennet, weil seine Ouvertüre: „die Waldnymphe“ dem gewählten Titel nicht entspricht (II, 202) und hält's im allgemeinen für ein übles Zeichen, wenn eine Musik einer Überschrift bedarf (III, 131). Ist aber innere Tiefe und musikalische Fülle da, so tut der Komponist gut, durch eine sinnige und feine Andeutung dem offenbaren Vergreifen des Charakters seines Werks vorzubeugen (II, 152). Kalliwodas fünfte Symphonie z. B., „die durch gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit in der Symphoniewelt einzig dasteht“, hätte gerne Undine heißen können. Von seinen eigenen Kompositionen erzählt er, daß sie die Überschriften erst nachträglich erhalten hätten; der Text müsse der Musik unterlegt werden, nicht umgekehrt — „sonst scheint es mir ein töricht Beginnen“ (Br. 74). Dabei macht er aber über den besonderen Lebensgehalt, über die Beziehungen und Anknüpfungspunkte seiner einzelnen Kompositionen überraschend eingehende Mitteilungen: Über die Papillons, — schreibt er an Henriette Voigt, — könnten Sie manches von mir erfahren, „wenn es nicht Jean Paul besser täte. Haben sie einmal eine freie Minute, so bitte ich Sie, das vorletzte Kapitel der Flegeljahre zu lesen, wo alles schwarz auf weiß steht, bis auf den Riesenstiefel in Fismoll“ (ebenda). Von den „Davidsbündlern“ meldet er Toepken, daß sie von seinem verstorbenen Freunde Schuncke viel erzählten (Br. 76), an anderen Stellen weist er darauf hin, daß sie eine Menge „Hochzeitsgedanken“ (Br. 135) enthielten und daß ihnen als Geschichte ein ganzer Polterabend zugrunde liege (Br. 136). Als ihm Klara geschrieben, er käme ihr manchmal wie ein Kind vor, hat er flugs „30 kleine putzige Dinger“ komponiert, von denen dann zwölf ausgelesen und „Kinder-

szenen“ benannt wurden. „Du wirst dich daran erfreuen, mußt dich aber freilich als Virtuosin vergessen — da sind Überschriften wie „Fürchtenmachen — Am Kamin — Hasche-Mann — Bittendes Kind — Ritter vom Steckenpferd — Von fremden Ländern — Kuriose Geschichte“ usw. und was weiß ich? Kurz, man sieht alles und dabei sind sie leicht zum Blasen“ (Br. 140). Auch das Konzert, die Sonate, die Kreisleriana und die Novelletten sind Schumannsche Freiersphantasien (Br. 98), die „Bunten Blätter“ ein „kleines Angebinde zum heiligen Christ“ für die Braut (Br. 150).

Es läßt sich nach diesen Ausführungen nicht verkennen, daß Schumanns ästhetische Praxis sich nicht gerade mit peinlicher Strenge an seine ästhetische Theorie bindet und daß beide Seiten zuweilen anscheinend bis zum Widerspruch auseinandergehen. Gute Kompositionen sollen einen persönlichen Stempel tragen, sollen ein Niederschlag des Komponistenlebens sein, und darnach verfährt Schumann im einzelnen Falle als Kritiker: verlangt und findet überall Bilder. Grundsätzlich und theoretisch mißt er aber diesen Bildern nur einen subjektiven Wert bei. Ebenso erklärt er Überschriften von Instrumentalstücken für unwesentlich, beweist aber mit den Mitteilungen über seine eigenen Kompositionen, daß ihr Verständnis, wie das ja auch jahrzehntelang der Fall gewesen ist, durch die Kargheit der ihnen gegebenen Titel gefährdet wird.

Dieser Widerspruch erklärt sich daraus, daß Schumann dem unbewußten Charakter der künstlerischen Tätigkeit, der schaffenden und aufnehmenden, ein schlechthin und unter allen Verhältnissen entscheidendes Gewicht beilegt.

Insbesondere über das Komponieren hat Schumann geradezu mystische Ansichten. Der Komponist ist ihm von dem Augenblick ab, wo er zu meditieren, zu schreiben, vielleicht auch am Instrument zu probieren beginnt, ein höheres Wesen, ein Priester und Seher; seine Eingebungen sind in jeder Beziehung, nach Art, Menge und Folge, Äußerungen und Zuwendungen göttlicher Gnade, „unsichtbare Hände tragen die Melodien in goldenen Eimern herbei“ (III, 143). Schon als Jüngling, noch weit entfernt von Sympathien für Somnambulen und Tischrücken, nennt Schumann eine schöne Komposition gern einen „Traum“ und verlangt, daß der Verkehr des Komponisten mit den „himmlischen Mächten“ ungestört bleibt. Immer wieder erklärt er die „Freiheit der Fantasie“ für das erste Komponistengebot. Doch ist diese Freiheit von der Willensfreiheit und Gewissensfreiheit so verschieden, wie der Tag von der Nacht. Die Schumannsche Phantasiefreiheit schließt gerade die wesentliche Befugnis zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu wählen aus; es ist nur der übertragene Sinn von Freiheit gemeint, in dem wir eine Straße, einen Strom frei (von Verkehrshindernissen, von Eis usw.) nennen. Schumann verlangt, daß der Phantasie vom Komponisten keine Fessel aufgelegt, sondern unbedingt freier Lauf gelassen wird; der Komponist ist nicht Herr, sondern Diener seiner Phantasie, er steht ihr also eigentlich unfrei gegenüber.

Als solche Fesseln verwirft Schumann selbstverständlich alle Rücksichten auf Beifall und Mode, alles, was äußerlich auf Überraschung und Effekt ausgeht. Eine Bellinische Verzierung in einem Klavierstück, eine gesuchte Modulation, eine forcierte Schlußsteigerung kann ihn in Harnisch bringen. Auch die Ermüdung durch Vielschreiberei, durch Beharren in denselben Formen, sieht er als Unrecht gegen die Phantasie an und schärft wiederholt seinen größten Lieblingen, Henselt, Heller, selbst Chopin ein, sich durch Versuche in neuen, bedeutenderen Gebieten zu erfrischen. Wiederholt rät er den Komponisten auch hübsch auszuruhen. Das alles scheint ihm für die Phantasie nicht minder wichtig, wie ihre Speisung mit Lebensquellen. Mit Fug und Recht. Problematisch wird jedoch Schumanns Lehre von der Phantasie und ihrer Freiheit bei der Frage nach dem Anteil, der dem Kunstverstand an der Komposition zusteht. Da sagt er allerdings, die jüngeren Komponisten besonders auf Beethoven hinweisend, wiederholt, daß dieser Kunstverstand der Phantasie sehr viel nachhelfen könne, er gesteht auch mit Bezug auf Bach und Mendelssohn zu, daß eine strenge Form zu höchster Kraftentfaltung ansporn. Zunächst etwas befremdend, gehören in diese Gedankenrichtung und ins Kantische auch die Stellen, an denen Schumann die besondere Form eines Stücks aus dessen Geist entspringen läßt und an denen er von der unerschöpflichen Menge noch unversuchter Formen spricht. Kurz: dem Kunstverstand wird ein starker Einfluß auf die Form der Komposition zugestanden. Schumann geht auch weiter und erlaubt ihm auf den Inhalt einzuwirken; hier aber nur im Amt eines im wesentlichen auf die Verbesserung von Details beschränkten Korrektors. Der Entwurf der Komposition, das eigentliche Erfinden, das ja für den, hier Existenz und Absicht der Bachschen „Inventionen“ und ähnlicher Werke ignorierenden Schumann lediglich ein Empfangen ist, soll dagegen der Phantasie allein überlassen bleiben. Immer wieder lesen wir, daß die erste Fassung einer Komposition die beste ist. Das gilt selbst von den drei C-dur-Leonorenouvertüren Beethovens, denn die zweite und die dritte haben ihr Schönstes: Florestans Klage (Adagiothema) und seine Rettung (Trompetensignal) von der ersten. Daß die seit Schumanns Zeit ans Licht gezogenen Skizzen und Varianten bedeutender Kompositionen gegen dieses unbedingte Recht der Erstgeburt sprechen, braucht hier nicht erörtert zu werden. Dagegen verlangt die Frage eine Prüfung: ob bei dieser Theorie Schumanns die Grenzlinie zwischen Phantasie und Verstand immer richtig gezogen ist? Denn Schumann verwirft jeden der Phantasie bezüglich des Inhalts angelegten Zügel, jede ihr gegebene Marschroute, jede Spur von Überlegung und Berechnung als Sünde wieder den heiligen Geist und als eine Vergewaltigung und Beraubung der Phantasie. Er tadelt es demnach (hier durch seine eigenen späteren Kompositionen dementiert), wenn ein letzter Satz auf einen früheren zurückgreift, wenn mehreren Sätzen dasselbe Thema zugrunde liegt, wenn sich Leitmotive zeigen. Ganz besonders aber eifert er dagegen, daß die Phantasie durch ein Programm beengt wird.

Da findet selbst Beethovens Pastoralsymphonie nur halbe Gnade bei Schumann, Spohr wird wegen des Programms zur „Weihe der Töne“ um so mehr getadelt, als die Komposition gut musikalisch ist, die härtesten Worte bekommt Berlioz bei der „Sinfonie fantastique“ zu hören, obwohl ihn Schumann bei dem Erscheinen dieses Werkes noch nicht, wie später für einen „wüsten Bacchanten“ ansah. Und Schumann hält sich bei dieser Gelegenheit viel weniger darüber auf, daß das Programm schlecht, afterromantisch, als darüber, daß es überhaupt da ist. „Ganz Deutschland — ruft er (I, 107) schenkt ihm dieses Programm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges.“ In seinem Widerwillen muß Schumann bei der Kritik der Berliozschen Symphonie das Programm an vielen Stellen völlig unbeachtet gelassen haben; andernfalls hätte er z. B. die schauerliche Stelle im Marsch, wo B-moll und G-moll unvermittelt wechseln, nicht auf „Unbeholfenheit“ des Komponisten zurückführen können. Die Stellung Schumanns zur Programmmusik wird nahezu unbegreiflich, wenn man dagegen hält, wie er als Kritiker beständig auf Lebensgehalt dringt, nach Bildern fahndet und jede gute Komposition programmatisch auslegt. Auch seine Jugendkompositionen müssen zu einem guten Teil nicht bloß der Tendenz, sondern auch den Mitteln nach der Programmmusik zugeschrieben werden. Oder will wirklich jemand behaupten, daß das vorausgenommene $\bar{d}$ im Einsatz der D-dur-Novellette:



„rein musikalisch“ zu rechtfertigen sei?

Wir stehen bei Schumanns Gegnerschaft gegen Programme vor einer idealistischen Überschätzung des überirdischen Charakters des Kompositionstalents und des „Unbewußten“, an der Jean Paul vielleicht nicht ganz unschuldig ist. Sollte Schumann auch alle die „Extrablättchen“, die „Hundstagsposten“ und die „Blumenstückchen“ des Überschwenglichen mit in die Rechnung gezogen und dabei übersehen haben, daß bei jeder Instrumentalkomposition sich die Phantasie denn doch eine Kontrolle und Instruktion im Interesse von Logik und Zusammenhang gefallen lassen muß? Sollte er nicht bemerkt haben, daß die absolute Freiheit der Phantasie, die er zu einem Moralgebot macht, sofort bedeutend eingeschränkt wird, wenn es nur ein kleines Lied zu komponieren gilt? Zwischen Vokalkomposition und Programmmusik besteht in bezug auf die Phantasiefreiheit nur ein Gradunterschied, kein Wesensunterschied; beide Arten verlangen Unterordnung unter eine begrenzte Begriffswelt, die des Textes oder des Programms. Nun ist's ganz sicher, daß Schumann vorwiegend instrumental erzogen und in einer, mit Ausnahme des kleinen Lieds, schlechten Vokalzeit aufgewachsen ist. In seiner Jugend läßt sich nur ein einziger, großer und tiefer Gesangseindruck nachweisen. Er selbst

schreibt darüber an Wieck: „Es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo mir es war, als stände Gott vor mir und er ließe mich offen und licht auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen — und der war in Mailand, wie ich die Pasta hörte und — Rossini! (Br. 36). Im übrigen haben die Zwickauer, Heidelberger und Leipziger Leistungen ihn zu der von den meisten Musikern des 19. Jahrhunderts gehegten, zuletzt noch von A. Rubinstein (In „die Musik und ihre Meister“) herausfordernd bekundeten Ansicht geführt, daß die Vokalmusik, nicht bloß ihren dermaligen Taten, sondern ihrer Natur nach, eine Kunst zweiter Klasse sei. Darauf hin stellt Schumann die Klavierstücke Franz Schuberts weit über seine Lieder und er läßt das Jahr 1837 herankommen, bis endlich eine Aufführung des „Paulus“ ihn darauf bringt, fortan als Redakteur auch von der zeitgenössischen Gesangkomposition Notiz zu nehmen.

Sicherlich hat Schumann seine Abneigung gegen die Verbindung von Phantasie und Verstand im Moment des Entwerfens und Empfangens später, wo er als Kritiker schwieg, gemildert. Dafür spricht seine Entwicklung als Komponist. Der ehemals Gleichgültige begründet eine neue Periode des deutschen Lieds, er, der das Oratorium für tot gehalten hat, schreibt und plant Oratorien, bei seinen Symphonien in B und Es gesteht er Programmtendenzen ein. Ob man aus seiner letzten schriftlichen Aufzeichnung über R. Wagner als den eventuellen „Mann der Zeit“ (III, 164) auch eine nachträgliche Befreundung mit dem Leitmotiv und seinen Konsequenzen herauslesen darf, bleibt fraglich; bei der geflissentlichen Wagnerfeindlichen Ausbeutung Schumannscher Aussprüche ist's aber angebracht, auch diese Stelle einmal hervorzuheben und im allgemeinen darauf hinzuweisen, daß die Reibungen der beiden Künstler sich durch ihre Verwandtschaft schärfen mußten. Gemeinsam ist ihnen der Ausgang von der Romantik; Schumann kam von der etwas verträumten Familie Jean Pauls her, Wagner von dem kräftigen und sagensfreudigen Anhang K. Simrocks. Gemeinsam ist ihnen auch das Ungenügen an der gewöhnlichen Musikerbildung und es äußert sich bei beiden in dem gleichen Drang nach historischer Erkenntnis der Musik. Wie über das Verhältnis Schumanns zu Wagner, ist auch über das zu Franz Liszts das letzte Wort noch nicht gesprochen und keineswegs schon ausgemacht, ob Schumann für oder gegen Franz Liszt und die an ihn anknüpfende Entwicklung der neueren Musik in Anspruch genommen werden darf. Wenn er Liszt als „einen Dreiviertel-Faust“ bezeichnet hat, so fällt dieses harte Wort vor die Zeit von Liszts Klärung; Schumann hat das A-dur-Konzert, die beiden Symphonien, die Graner Messe, den 13. Psalm und alle die entscheidenden Kompositionen Liszts gar nicht kennen gelernt. Als letzten Grund hat das Prinzip, das Schumann zu Ausstellungen an diesen beiden bedeutendsten Zeitgenossen trieb, wohl die Besorgnis gehabt, daß die Bindung der Phantasie an verstandesmäßige Elemente zu argen Ausschreitungen führen kann. Schon i. J. 1837 schreibt er, der Herold der

deutschen Romantiker: „Ich bin des Worts Romantiker von Herzen überdrüssig“ (II, 42) und ein andermal erklärt er eine besondere Romantische Schule für verwunderlich, da die Musik an sich romantisch sei (I, 40). Daß der Mißbrauch, der heute mit vermeintlichen Orientierungsmotiven getrieben wird, daß die augenblickliche Übertreibung der Realistik und Naturtreue jener Besorgnis Schumanns Recht gegeben hat, läßt sich nicht in Abrede stellen.

Das priesterliche Element, das den Komponisten beseelen muß, will Schumann ganz folgerichtig auch vom Publikum respektiert wissen; auch der sogenannte Kunstgenuß braucht eine reiche, bewegliche und unbefangene Phantasie, braucht Weihe, Spannung und Stimmung. Die Stunde vor dem Konzert ist deshalb Schumann ebensoviel wert, als dieses selbst (I, 134). Diese Erklärung steht vor der Beschreibung von Mendelssohns erstem Auftreten als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte. Da ists nun für das starke Stück Gewohnheitsmensch, das auch in Schumann lag, drollig bezeichnend, was ihm bei dieser Gelegenheit an seinem sonst angebeteten „Felix Meritis“ mißfallen hat. Das war der für Leipzig neue Brauch, Symphonien, Ouvertüren und dergleichen Orchestermusik mit dem Taktstock zu dirigieren. Denselben Schumann, der an den Bögen der Geiger, den Röhren der Bläser nicht den geringsten Anstoß nimmt, bringt das kleine Stöckchen Mendelssohns um die Stimmung. Die richtige Stimmung, das Interesse für die Hauptsache, für Charakter und Gang der Komposition, ist's nun, was Schumann am Publikum immer wieder vermißt. Es gerät über einen brillanten Klaviertriller in Entzücken, berauscht sich vorwiegend an Bagatellen und Äußerlichkeiten und simuliert bei vollständigem Stumpfsinn höhere Kennerschaft durch dumme Fragen, Bemerkungen und Vergleiche wie etwa den: eine Symphonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven (I, 43). Schumann hat dafür nur Spott, spricht vom „großen Haufen“, schlägt besondere Abonnementskonzerte für Taubstumme vor und erzählt allerhand Lächerliches. Das Hauptstück ist da, wie Florestan beim Vortrag eines Fieldschen Notturno statt an das Pedal an den Janitscharenzug gerät. Das schlafende Publikum wacht darüber auf und nun läßt Florestan von Zeit zu Zeit die Janitscharenmusik wieder wie „einen Marsch aus der Ferne“ das Notturno unterbrechen, „das Publikum rauchte vor Lob“ (I, 54). Einen besonderen Groll hegt Schumann gegen die Beethovenianer, die ewig in Wolken wandeln und gegen die schönsten Humore ihres Meisters blind sind. Heute fällt es auf, daß der sonst doch praktische Schumann, der z. B. schon zeitig in seinem Blatte einen Verlagsbund der Komponisten angeregt hat, über diese Ketzereien nicht hinaus, nicht zu der positiven Frage der Erziehung der musikalischen Dillettanten gekommen ist. Vor siebenzig Jahren lagen solche Dinge leider ganz außerhalb des Gesichtskreises der höheren Musik, nur ganz vereinzelte Köpfe erkannten ihren Zusammenhang mit den wichtigsten Interessen der Kunst, und Schumann gehörte nicht darunter.

Unter den ästhetischen Grundfragen, die Schumann außer dem oben abgehandelten Thema vom Wesen des musikalischen Schaffens (und Genießens) anhaltender beschäftigt haben, tritt der Unterschied zwischen Genie und Talent am meisten hervor. Er behandelt ihn in einer Reihe Aphorismen, die für die Freiheiten und die scheinbaren Absonderlichkeiten des Genies eintreten. Man solle, sagt er (I, 33), dem Demant seine Spitzen verzeihen, es sei sehr kostbar, sie abzurunden. Eine eingehendere Untersuchung der Frage findet sich nicht; ihre klarste Beantwortung bildet der Satz: „das Talent arbeitet, das Genie schafft" (I, 38). Schumann hat sie überhaupt wohl nur zum Schutz seiner Liebsten: Beethoven, Schubert, Chopin, aufgeworfen. Beiläufig sei bemerkt, daß das Verhältnis zwischen Genie und Talent für Schumann in dem oft erörterten Unterschied zwischen Kritiker und Rezensent ein Seitenstück findet; nur gibt er in den meisten Fällen dem Begriff des „Rezensenten" etwas von der Geringschätzung, die aus Goethes „Faust" bekannt ist.

Die ästhetischen Formenfragen treten hinter die Wesensfragen sehr zurück, und sie werden von Schumann eigentlich nirgends von Grund aus in Angriff genommen, sondern nur unter dem Eindruck der zeitgenössischen Leistungen gestreift. Deshalb ist dieses Kapitel reich an Irrtümern und an Behauptungen, die Schumann später als Komponist selbst berichtigt hat. So tadelt er die langsamen Einleitungen erster Symphoniesätze bei Haydn und anderen, nimmt aber den Brauch in seinen eigenen Symphonien auf, so erklärt er die Variation für überlebt und schreibt dann seine „Symphonischen Etuden", er eifert gegen die Fuge und komponiert die klassischen sechs Fugen über B—A—C—H.

Diese und noch andere wunderlichen Dekrete über Bedeutung und Tragweite einzelner musikalischer Formen und Mittel sind zwingende Zeichen dafür, daß eine Hauptstütze aller musikalischen Ästhetik, das geschichtliche Wissen, bei Schumann schwach war. Zum Teil absolviert ihn dabei der Zustand der musikgeschichtlichen Bildung seiner Zeit, wenigstens für Angaben wie die, daß die Variation erst mit S. Bach beginne, daß J. Haydns Vater Musiker gewesen sei und ähnliche Verstöße gegen die Exaktheit. Aber nur zum Teil. Zu einer besseren Kenntnis Händels, dessen Oratorien Schumann schlechtweg zur Kirchenmusik rechnet, von dessen Bedeutung als Arienkomponist ihm erst Clara Novello eine Ahnung zuträgt, auch zu einem größeren Respekt vor J. Haydn war schon in Schumanns jungen Jahren das nötige Material bequem zugänglich. Selbst als Bachfreund und Bachkenner wird Schumann doch gewaltig überschätzt. Er hat allerdings für eine Bachausgabe frühzeitig gesprochen, aber erst angeregt durch die ihm frisch bekannt gewordenen Äußerungen Beethovens. Daß er bei dem „Wohltemperierten Klavier" durch die Form hindurch den Charakter erkannt hat, bleibt rühmlich, aber man vergesse nicht, daß er die Mendelssohnschen Fugen wegen ihres „größeren Schmelzes" höher stellt. So ist auch ein großer Teil der Lobeserhebungen,

die Schumann in den ersten Jahren der Redaktion Bach spendet, problematisch: der „hochpreisliche Bach“ für die „Klavierübungen“ sagt zu wenig, der Bach, der „uns alle auf dem kleinen Finger wiegt“, für die dritte Orchestersuite, übertreibt. Später ist Schumann mit Bach ernstlicher vertraut geworden und hat seiner ehrlichen Begeisterung in Worten Ausdruck gegeben, die das Neue Bach-Museum könnte einrahmen lassen. Im ganzen jedoch wird sein Verdienst um Bach, sein Eindringen in dessen Werke, insbesondere die Handschriften, weit von dem übertroffen, was hier Mendelssohn oder Franz Hauser geleistet haben.

Steht Schumanns geschichtliches Wissen nicht auf der in seiner Zeit erreichbaren, und der für sicheres Ästhetisieren unentbehrlichen Höhe, so verhält sich's ganz anders mit der Eigenschaft, die man historischen Sinn nennt, und die zum besten Teil angeboren, zum kleineren der Entwicklung durch allgemeine Bildung fähig ist. Diesen historischen Sinn hat Schumann in ganz außerordentlicher Stärke besessen und bewiesen, und er hat ihn, solange er kritisierte, ohne Unterlaß systematisch gepflegt. Letzteres tat er u. a. auch dadurch, daß er sich immer im großen Zug orientiert, immer ganze Jahrgänge, oft mehrere, vom Neuertrag desselben Gebiets durchnimmt. Der angeborene geschichtliche Blick Schumanns bewährt sich sofort, als ihm zum erstenmal ein Beckersches Heft Vor-Bachischer Klaviermusik in die Hand kommt. Ohne weiteres sieht er da an den Stücken F. Couperins den Einfluß provençalischer Volksmusik. Hätte Schumann den Gang durch die französische Musikgeschichte fortgesetzt, so würde er sicher auch die Berliozsche Programmusik nicht auf eine allgemeine südliche Erscheinung — denn die Italiener haben keine — sondern darauf zurückgeführt haben, daß die Instrumentalkomposition der Franzosen vollständig zur Filiale ihres nationalen Balletts geworden ist. Einen starken Verbündeten findet der historische Sinn Schumanns in der wunderbaren Sicherheit seiner musikalischen Diagnose. Durch sie vermochte er bekanntlich in der F-dur-Toccata Seb. Bachs, in Mozarts G-moll-Symphonie, in Beethovens Pastorale, also in weltbekannten Stücken Fehler nachzuweisen, an denen Menschenalter hindurch sich niemand gestoßen hatte.

Durch diese beiden Eigenschaften und durch das feine Gefühl für Charakterreinheit einer Komposition ist das glänzendste Feld von Schumanns ästhetischer Tätigkeit das der Personalästhetik geworden. Hier hat er eine Menge neuer Talente entdeckt und liebevoll eingeführt, er hat von einzelnen Personen aus ganze, neue Entwicklungen kommen sehen und sie voraus verkündigt: die Emanzipation der skandinavischen, auch die der englischen Musik. Bei der ästhetischen Bestimmung zeitgenössischer Komposition, ihrer Einstellung in Verwandtschaftsreihen, bei der Hervorhebung der wesentlichen Seiten und Werke einzelner Autoren hat Schumanns Adlerblick nicht bloß der Periode, für die er schrieb, wesentliche Dienste geleistet, Verkannte und Vergessene zu Ehren gebracht, schüchterner Jugend Gassen gebrochen, sondern auch mancherlei Probleme unterlaufen lassen, die auch jetzt noch einer frischen und

ernsten Diskussion wert sind. Dahin gehört die Ansicht, daß in Beethovens großen Leonorenouvertüren „mehr Zukunft liege“, als in seinen Symphonien, daß die letzten Quartette dieses Meisters zur volkstümlichsten Musik gehören, die es gibt. Auch auf die hohe Meinung, die Schumann vom Abt Vogler und vom Prinzen Louis Ferdinand gehabt hat, darf bei dieser Gelegenheit aufmerksam gemacht werden. Den genannten Hohenzollern bezeichnet er als denjenigen Komponisten, der neben Franz Schubert den größten Einfluß auf die deutsche Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts gehabt habe (Br. 96), in den Gesammelten Schriften wird er mit Henselt zusammengestellt: Louis Ferdinand sei der Romantiker unter den Klassikern, Henselt der Klassiker unter den Romantikern. Nur einzelne dieser Charakteristiken sind diskutable Jugendschwärmereien, so z. B. die von Ferdinand Ries, den Schumann — vor der Bekanntschaft mit Schuberts C-dur-Symphonie — an die Spitze der Nach-Beethovenschen Symphoniekomponisten stellt, oder die von N. Hummel, dessen Fismoll-Sonate ein „Titanenwerk“ genannt wird. Die ganz überwiegende Mehrzahl ist stichhaltig, lehrreich, und sie zeigt Schumann als den guten edlen Menschen, den er in jedem Künstler erblicken möchte. Aber stärker als die Künstler liebt er die Kunst. Das hat außer Donizetti, den er „Herr Donizetti“ nennt, bekanntlich Meyerbeer fühlen müssen. Es würde nichts schaden, wenn der Fall Schumann contra Meyerbeer neuerdings wieder in einem kleinen Separataufsatz behandelt würde, da die von Hanslick in Umlauf gebrachte Auffassung: Schumanns Gegnerschaft gegen „Hugenotten“ und Zubehör sei ein Beweis seines Mangels an dramatischer Begabung, den klaren Sachverhalt verwischt. Schumann ist sehr wohl über die schönen Abschnitte der genannten Oper und die Vorzüge von Meyerbeers Talent klar gewesen und hat auf alle hingewiesen, aber nur ganz kurz, weil sie für seine Augen mit Recht hinter den üblen und gefährlichen Seiten vollständig zurücktraten.

Das Thema: Schumann als Personalästhetiker, ist so anziehend und inhaltsreich, daß des Schreibens kein Ende wäre, wollte man es erschöpfen. Die zahlreichen Musiker, die Schumanns Schriften nicht kennen, sollten hier die Bekanntschaft beginnen und von da zu seinen allgemeinen Kunstansichten weiter schreiten. Was hier über sie und über Schumann als Ästhetiker berichtet worden ist, mag als bloßer Versuch zum Thema anzuregen betrachtet werden. Soviel wird sich aber hoffentlich ergeben haben, daß Schumann unter die beachtenswertesten Musikästhetiker gehört. Er ist in seiner Systematik anfechtbar, er hat sich über Forderungen ereifert, die nur vorübergehend in einer romantisch extravaganten und zugleich effektsüchtigen und charakterlosen Zeit berechtigt waren, aber, daß er die künstlerische Begabung als eines der größten Himmelsgeschenke hingestellt hat und noch mehr, daß er den Begabten verpflichten wollte, den Besitz durch sein Leben zu hüten und zu mehren, gibt ihm unter den nützlichen Ästhetikern eine hervorragende Stellung.



Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart.

Von

Hermann Kretzschmar.

Nicht ohne Grund ist unsere Zeit, und zwar schon von Nietzsche, vor der Überschätzung der Historie gewarnt worden. Es muß aber besonders den Musikern immer wieder gesagt werden, daß ihre Vernachlässigung und Verachtung noch gefährlicher ist, weil die ausschließliche Beschränkung auf die Gegenwart meistens in geistiger Verkümmerung endet. Muß sonach grundsätzlich Geschichte getrieben werden, so wird zu jeder Zeit ein großer Teil der geschichtlichen Arbeit, mag es sich um politische oder rein geistige Materien handeln, in Revisionsarbeit bestehen müssen, da sowohl die Ideale als die Mittel der Erkenntnis und die Wissensquellen beständig wechseln. Auch der Musikgeschichte macht dieser Wechsel viel zu schaffen, verhilft ihr zu großen und kleinen Entdeckungsfreuden und verpflichtet sie, bedrohten Größen rechtzeitig zum Schutz zu eilen. Dieses letztere Bemühen führt zuweilen zu überraschend schnellen und großen Erfolgen: die Sterne H. Berlioz's und César Francks z. B. leuchten heute heller und weiter, als zu den Lebzeiten dieser Künstler, und ähnlich verhält sich's auch mit S. Bach. In anderen Fällen mißlingt der Versuch, der Gegenwart und Zukunft alte wertvolle Kunst zu erhalten, wenn wir es auch noch so sehr bedauern. Auf einen solchen Fall wird sich nach dem bisherigen Verlauf auch das Schicksal der Werke L. Cherubinis zuspitzen, wenn es nicht gelingt, noch in der letzten Stunde dem im Gang befindlichen Geschichtsprozeß eine andere Richtung zu geben.

Wenn man diesen Vorschlag aufwirft, muß man seine Berechtigung und Ausführbarkeit begründen, folglich gilt es zuerst die Frage zu beantworten: Ist Cherubini mehr wert, als die anderen musikalischen Größen der Napoleonischen Zeit, die eine durch Pariser Erfolge gewonnene internationale Stellung in der Oper nach einigen Jahrzehnten wieder ganz oder bis auf einen geringen Rest aufzugeben hatten? Nur der bescheidenste aus dieser Gruppe, Boieldieu, hat sich bis heute noch mit den Romanzen und der urfranzösischen Liebenswürdigkeit und Lebendigkeit seiner „Weißen Dame“ und seines „Johann von Paris“ leidlich behauptet. Méhul, lange Zeit die Hoffnung der Gluckschen Schule, taucht nur sehr selten noch mit seinem „Joseph“ auf, Spontini, die letzte und glänzendste Säule dieser Schule, ist fast spurlos verschwunden, d'Alayrac der besondere Liebling der Periode, ist gar zu einem toten und

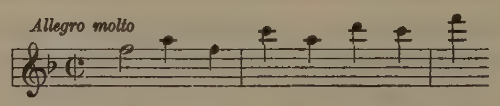
selbst vielen Musikern fremden Namen geworden. Aber auch die Führer des damaligen italienischen Musikdramas, F. Paer, S. Mayr haben keine praktische Bedeutung mehr. Worauf hin darf sie da für Cherubini beansprucht werden?

Mit einigem Recht wohl zunächst auf Grund der Zeugnisse der Cherubinischen Zeit. Unter ihnen steht einer einzigen und notorisch persönlich befangenen Ketzerstimme, der H. Berlioz', ein ganzer Chor von Bekennern gegenüber, die alle in Cherubini einen besonders Auserwählten sahen. An der Spitze dieses Chors stehen die besten Musiker der Zeit. Nennen wir nur Méhul, seinen Spezialkonkurrenten, J. Haydn, der (nach Griesinger) Cherubini seinen „lieben Sohn“, Beethoven, der ihn (in einem Brief an L. Schlösser) den „ersten unter den Zeitgenossen“ nannte. Unter den deutschen Musikern, die als Schriftsteller tätig waren, ist der älteste Cherubiniverehrer Fr. Reichardt, der wärmste aber wohl C. M. v. Weber. In einem Münchner Brief erzählt er, wie ihm auf dem Weg nach dem wartenden Wagen der Theaterzettel in die Hand fällt. Da ruft er: „Heda, Postillon, ich kann nicht reisen, heute ist der Wasserträger!“ Diese Begeisterung für Cherubini hat der Komponist des „Freischütz“ bis ans Lebensende bewahrt und in seinen bekannten Dresdner Journalaufsätzen jede Gelegenheit benutzt, auf die außerordentliche Schönheit und den klassischen Charakter der Werke Cherubinis in originellen und flammenden Worten hinzuweisen. „Selig wogendes Champagner-Leben, sprudelnd und feurig“, heißt's z. B. von der Anakreonouvertüre, ein andermal schreibt er vom Wasserträger: „Von solchen Werken kann man nie genug sagen“, und den Komponisten der Lodoiska stellt er ohne Bedenken und Abstrich Mozart und Beethoven gleich. Bei L. Spohr hätte es der Pariser Briefe (in der Allg. Mus.-Zeitung) und der Selbstbiographie nicht erst bedurft; noch stärker als die Webersche zeigt uns seine Musik die Verehrung und den Einfluß Cherubinis. Ähnlich hat sich R. Schumann doppelt, d. h. in Noten und Worten zu Cherubini bekannt; als Komponist z. B. mit dem kleinen Vorspiel zur Peri und mit „Ouvertüre, Scherzo und Finale“. Wenn er als Schriftsteller auf ihn zu sprechen kommt, nennt er ihn kurz „den herrlichen“. Die Reihe der mehr oder weniger namhaften Cherubiniverehrer, aus deren älterem Bestand noch J. v. Seyfried und M. Hauptmann hervorzuheben wären, reicht über Mendelssohn, Moscheles und R. Wagner — Liszt fehlt — bis in die jüngste Gegenwart, und die literarischen Äußerungen der neuesten Zeit geben denen der Weberschen an Wärme nichts nach. Erklärt doch H. v. Bülow 1882 Johannes Brahms als „den Erben Luigis und Ludwigs“, stellt also nochmals Beethoven und Cherubini auf dasselbe Klassikerbrett. Auch in Lexicis und Biographien ist Cherubini stets mit besonderer Ehrerbietung behandelt worden. Die letzteren, die bis 1809 zurückreichen, bestanden die längste Zeit allerdings nur aus anspruchslosen Broschüren, erst 1874 erscheint eine umfangreichere, 429 Seiten starke Lebensbeschreibung des Künstlers aus

der Feder des Engländers Edward Bellasis. Ihm folgt dann A. Pougin mit einer die Jahrgänge 1881—1883 des Pariser „Ménestrel“ durchziehenden französischen Biographie, die reichliches Zeitungsmaterial aus Cherubinis Zeit herbeizieht. Aber gerade diese Pouginsche Biographie macht allem Optimismus ein Ende, indem sie mit dem Notschrei beginnt, daß Cherubini aus der Musik seines Adoptivvaterlandes Frankreich total verschwunden ist: die französische Oper, deren Exportkraft Jahrzehnte lang in Cherubinis Werken ihren Schwerpunkt gehabt hat, ignoriert ihn ebenso wie das französische Konzert, das ihm als Inspektor und Direktor des Conservatoire einen neuen Aufschwung verdankt. Nach Pougin weiß das Ausland Cherubini viel besser zu schätzen. Da hat er zu rosig gesehen. Italien ist bei der Prüfung des Tatbestandes völlig auszuschalten, weil die Italiener die französische Produktion seit Lully aus stilistischen Gründen so gut wie die deutsche ignoriert und erst seit Meyerbeers Zeiten sich zu stärkerem musikalischen Import verstanden haben. Erst 1872 ist es in Florenz durch Madame Laussot, die spätere Gattin Hillebrands, zu einer Società Cherubini gekommen. Was England für die Pflege Cherubinischer Kunst leistet, ist, nach Bellasis, eine Kleinigkeit und auch das von Pougin seinen Landsleuten vorgehaltene deutsche Muster hat wenig zu bedeuten. Allerdings ist bei uns jederzeit zwischen den verschiedenen Gebieten von Cherubinis Kompositionstätigkeit unterschieden worden. Seine Kirchenmusik, die in seiner zweiten Lebenshälfte obenan steht, hat sich wegen ihrer inneren Ungleichheit und wegen ihres stark französisch-theatralischen Einschlags nur langsam eine schmale Bahn gebrochen. Die Berliner Singakademie hat Horseley und Lwoff zu Ehrenmitgliedern ernannt, Cherubini nicht. Aber schließlich ist sein C-moll-Requiem in Deutschland populär, seine Missa solemnis (D-moll) mit dem sublimen Credo, weit bekannt geworden. Wenn da nun vom ersteren die Hessesche Konzertstatistik für 1905 nur zwei Aufführungen, von der Messe gar nur eine verzeichnet und sich diese eine noch dazu als erste und einzige seit langen Jahren erweist, so kann von einer Popularität Cherubinischer Kirchenmusik sicher nicht mehr gesprochen werden. Nur die Streichquartette Cherubinis werden neuerlich häufiger gespielt als früher, einfach, weil in der Kammermusik die neue Produktion spärlich ist; sonst zeigt sich überall ein starker Rückgang der Sympathien für Cherubini. In der Dörffelschen Statistik der Leipziger Gewandhauskonzerte findet man noch um 1870 in einem und demselben Winter mehrere Ouvertüren Cherubinis; die zum Wasserträger, zu Anakreon, zu den Abenceragen kehren Jahr für Jahr oder Jahr um Jahr wieder. Jetzt sind sie in solchen vornehmen Instituten seltene Gäste; nur die sogenannten Populärkonzerte schätzen sie noch etwas höher. Die Introduktionen, die Finales und Ensembles seiner Opern, auch der von der Bühne fallen gelassenen, die bis vor vierzig Jahren noch beliebte Zwischennummern der Sinfoniekonzerte waren, bekommt heute niemand mehr zu hören. Fast muß man sich da wundern, daß in der neuesten deutschen

Opernstatistik doch der Wasserträger immer wieder einmal auftaucht. Im ganzen aber ist auch der deutsche Musikbetrieb nahe daran, Cherubinis Werke völlig zu löschen und wenn wir dem gegenüber wieder auf die eingangs gestellte Frage nach der Überlegenheit Cherubinis über Méhul und Genossen zurückkommen, so finden wir, daß sie von den Schriftgelehrten bejaht, von der musikalischen Praxis verneint wird.

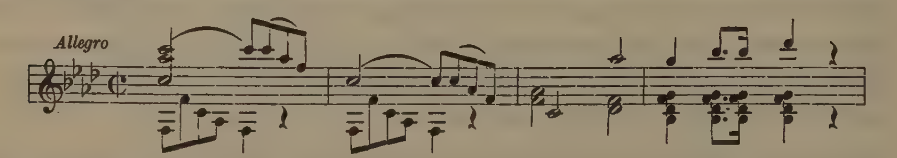
Wer da recht und wer unrecht hat, erfährt man am sichersten und einfachsten aus Cherubinis Kompositionen. Man braucht da gar nicht viele durchzugehen; schon der Breitkopfsche Ouvertürenband gibt über das Wesen und die Bedeutung des Meisters hinreichende Auskunft. Es genügt sogar, wenn sich die Beobachtung hierbei auf zwei Punkte, auf die Thematik und den Periodenbau beschränkt; sie enthüllen eine Hauptsache: die Natur oder die Richtung seiner Phantasie und ihre Stärke. Da finden wir, die Reihenfolge des Bandes einhaltend, zuerst Ali Baba mit dem Anfang des führenden Themas:



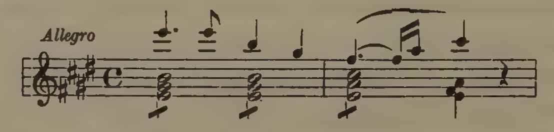
dann die Abenceragen:



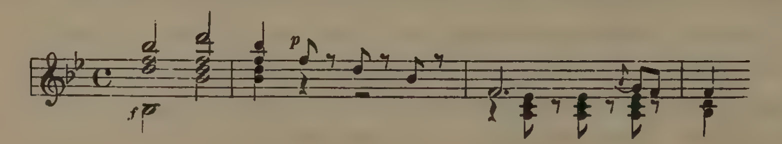
ferner Medea:



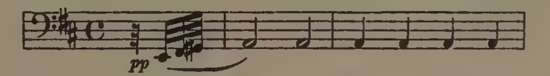
viertens Wasserträger:



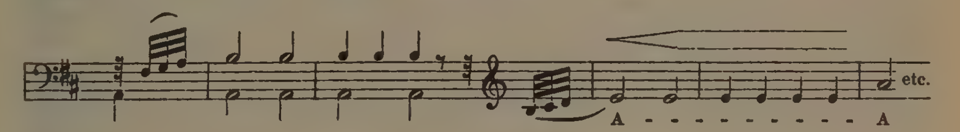
Das trägt, ob glänzend und heiter, ob ernst und leidenschaftlich gemeint, alles italienischen Stempel. Aber schon mit dem nächsten Stücke ändert sich das: das Allegro der Ouvertüre zu Elisa fängt folgendermaßen:



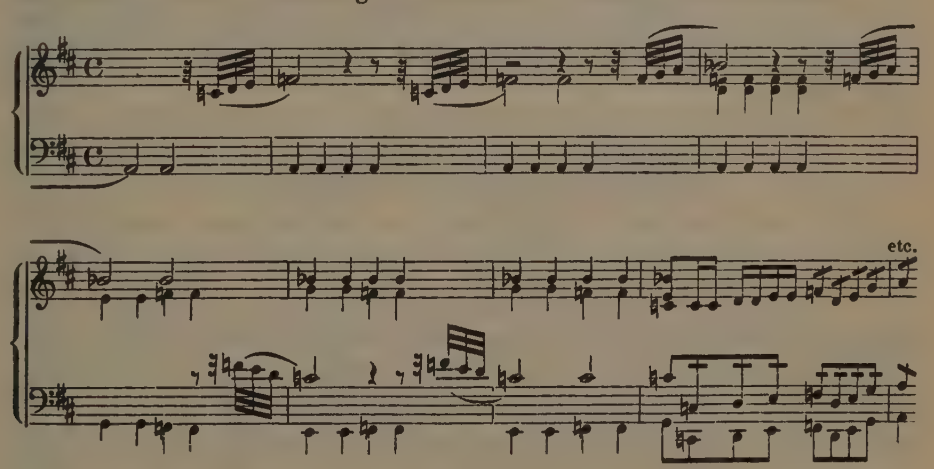
also in einer zerrissenen Stimmung an, die wie das die Mehrzahl der Mozartschen Ouvertüren zeigt, der italienischen Schule und der Zeit zwischen 1790 und 1800 fremd ist. Und so wie hier kommt's in den weitern Stücken noch mehrmals vor, daß das Ende einer kurzen Themenperiode in eine ganz andere Kulturschicht, in ein völlig andres Empfindungsgebiet führt, als der Anfang vermuten ließ. Die Gegensätze sind noch schärfer wie bei einer Wanderung durch das heutige Rom, mit den modernen Läden der Via Nazionale und zehn Schritte links dem Forum Trajanum. Aber auf noch viel gegensätzlichere Phantasiemischungen stößt man im Innern der Sätze. Da steht z. B. in der Anakreon-Ouvertüre eine Episode, die die Einleitung des Hauptthemas auf der Dominant bringt:



Auch das ist ein ganz italienischer Einfall, der bei Vinci, Pergolesi, Guglielmi am Ende des zweiten Taktes mit

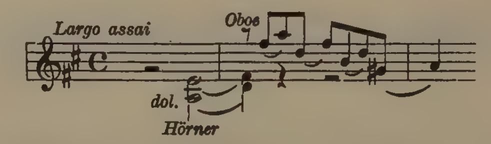


oder ähnlich seine Fortsetzung finden würde. Cherubini aber schreibt:



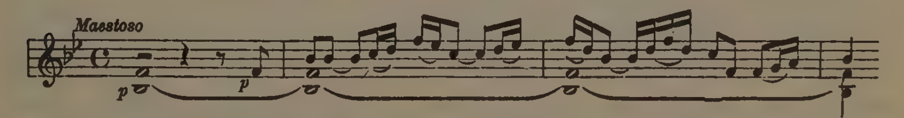
Er moduliert also ganz phantastisch, bleibt mit dem Motiv träumend und grübelnd stehen und springt, statt abzuschließen, in eine ganz unerwartete, unruhige Unisono-Passage. Noch sechs Takte ballen sich in diesem Unisono die Wetter und dann stürzt wie Wolkenbruch und Hagel im ff ein Bruchstück des Hauptthemas nieder. Den Zuhörer kann's dabei schauern, er steht, wie häufig bei Cherubini, unversehens vor dem Dämonischen! Man kann sagen,

daß in dieser einen Stelle die ganze Eigentümlichkeit und Größe Cherubinis zusammengedrängt vorliegt. Das ist wie eine landschaftliche Idylle, unter der sich ein Vulkan birgt, das ist die Träumerei Gessners und der andren Schäferpoeten dicht zusammengeschweißt mit der Wucht der großen Revolution. Dadurch, daß es unmittelbar an Beethoven, an Stellen aus der vierten und neunten Symphonie, aus den großen Leonorenouvertüren erinnert, zeigt dieses Fragment zugleich, was Cherubini für die Entwickelung der Musik zu bedeuten hat. Die Ouvertüre ist i. J. 1803 geschrieben und läßt keinen Zweifel, daß damals schon im Geiste Cherubinis die ganze Romantik, den Tendenzen und den Mitteln nach, fertig war. Jedoch ergibt ein Vergleich mit den übrigen Ouvertüren, daß Cherubini dem hier dominierenden wildromantischen Element, das sich später von Frankreich aus in der Musik so breit gemacht hat, grundsätzlich nur einen engen Platz einräumt. Man merkt es bei jeder Ouvertüre im Hintergrund, aber offen hervor tritt es nur ausnahmsweise, nur wie ein kurzes Wetterleuchten. Dieselbe Zurückhaltung übt Cherubini aber auch auf anderen Gebieten des Ausdrucks, selbst auf seinem liebsten, dem Elegischen. Für dieses hat er sich eine ganz neue Sprache geschaffen, eine Redeweise, die später namentlich Schumann aufgegriffen, die dann Liszt zu einer Grundlage seiner musikalischen Rhetorik gemacht hat. Einer der ersten und einer der hervorragendsten, der ihr einige frappante Zitate in freier Wiedergabe entnahm, war wohl C. M. v. Weber im Oberon. Sie besteht darin, daß vollkommen ausgebildete Sätze auf Andeutungen und Interjektionen reduziert wurden. Auch hierfür finden sich in der Anakreon-Ouvertüre, diesmal in ihrer langsamen Einleitung, die schönsten Beispiele. Nur eins davon soll hier gegeben werden:



Es genügt, von dem ganzen System naturalistischer, und doch durchaus edler Tonsymbolik, um welches es sich hier handelt, einen Begriff zu geben. Das wesentliche davon ist, daß der Fluß eines kunstgerechten, vollen Orchestersatzes plötzlich durch einfache Naturlaute unterbrochen wird. Der Instrumentenchor schweigt und an seiner Statt spricht ein einziger langgezogener Ton eines Horns, einer Bratsche, oder ein Holzbläser läßt sich mit einem unbegleiteten Solo vernehmen, das nichts weiter ist, als eine Kette von Wiederholungen und Versetzungen eines Zweiachtel-Motivs, halb Figur, halb Melodie, einfachstes Tonspiel, aber an seiner Stelle, in seinem Zusammenhang wunderbar gehaltvoll, vielsagend und poetisch. Ganze Kapitel voll Sehnsucht und Hoffnung, voll Erinnerungen, voll Wonne und Klage liegen in solchen isolierten Takten und Abschnitten Cherubinis. Manchmal sind's die reinen Seufzer auf Instrumente

übertragen; bringen die Violinen solche Solostellen, in Achteln oder Sechzehnteln und im Allegro, so bedeutet's in der Regel den Gipfel oder Ausklang einer großen Erregung, in einzelnen Fällen wirkt's wie ein Schütteln vor Freude. Auch die vielen Generalpausen, die erschreckenden Tuttischläge auf schlechten Taktteilen gehören mit zu dieser romantischen und bedeutungsvollen Einsilbigkeit Cherubinis. Musikgeschichtlich bildet sie einen kühnen Griff weit nach rückwärts, in das Sprachmaterial primitiver Kunst, hinein; sie ist aber der Ausgangspunkt einer langen Entwicklung der Instrumentalmusik geworden, ohne den weder Berlioz noch R. Strauß zu denken wären. Cherubini hat Anregungen dazu aus der Oper, der französischen vor allem und insbesondere den Werken Glucks empfangen. Die Art aber wie er diese Winke befolgt hat, ist das Werk eines Künstlers, dessen Reichtum und Originalität kaum zu viel bewundert und gepriesen werden kann. Sie ist doppelt erstaunlich für einen geborenen Italiener. Denn Italien ist in die romantische Bewegung später als andere Länder, es ist in sie nur mit der Vokalkomposition und da, wie Mercadante und Genossen im Dämonischen, Bellini im Sentimentalen zeigen, gleich merklich übertreibend eingetreten. Erst durch Pougin haben wir erfahren, daß Cherubini in Paris sich als Instrumentalkomponist — es war i. J. 1785 im Concert spirituel — und zwar mit einer Symphonie eingeführt hat. Der Merkur bemerkt darüber, daß Cherubini hier nichts leiste, „so wie alle Italiener". Wie hat er nun da den Weg von diesem Nichts zu der Fülle gefunden, die seine Ouvertüren schon fünfzehn Jahre später zeigen? Wer sind seine Lehrmeister gewesen? Darauf ist von jeher und von allen Seiten die Antwort erfolgt: die Deutschen. Sie ist trotzdem nur wenig überzeugend. Insbesondere können die Symphonien J. Haydns, die den jungen Cherubini, nach der Erzählung Reichardts (Vertraute Briefe I, 97), als er sie zum ersten Mal in der loge olympique hörte, so in Erstaunen und Entzücken versetzten, daß „er zuletzt blaß und verstummt dastand", ganz und gar nicht als Vorbilder anerkannt werden. Sie mögen ihm, was die Macht der Instrumentalmusik im allgemeinen betrifft, eine neue Welt erschlossen haben, aber die Architektur ihrer Sätze, ihre thematische Arbeit hat kaum einen Einfluß auf ihn geübt, noch viel weniger ihre weltmännische Heiterkeit. Schon vor 1800 ist Cherubini mit Dante verglichen worden und C. M. v. Weber sagt mit Recht, daß auch die heitersten Melodien Cherubinis einen Anflug von Schwermut und dadurch etwas Rührendes haben. Dafür bietet die Einleitung der Ouvertüre zu Elisa ein gutes Beispiel mit dem B-dur-Thema:

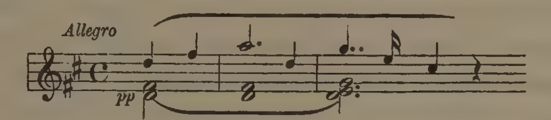


Gewiß ist das unschuldig fröhlichste Volksmusik. Aber wie Cherubini diese Weise einführt, nach einem wirren, stockenden forte, leise, wie aus der

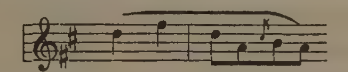
Ferne, über einer fortklingenden Hornquinte, also gewissermaßen unsicher auf den Füßen, wie er sie im zehnten Takt schon wieder verflattern, absterben und umdrohen läßt, — da bleibt von reiner Heiterkeit spottwenig. Der darum gelegte Flor wirkt stärker als das Bild; dieses hat nur den Charakter eines Zitats, einer Vision. Wohl weil Glincka manchmal, im „Leben für den Zar", und besonders in der Ouvertüre zu „Rußlan und Ludmilla" ähnlich operiert, hat ihm H. v. Bülow den Ehrennamen eines „russischen Cherubini" beigelegt, aber wie weit bleibt der in mancher Beziehung ja köstliche und frische Komponist der Kamarinskaja hinter Cherubini an Vornehmheit zurück! Von den beiden andern Wienern kann Beethoven als Lehrer Cherubinis aus Altersgründen nicht in Betracht kommen. Cherubini ist ihm wesensverwandt und von befangnen Zeitgenossen der gleichen „Bizarrerien" beschuldigt worden wie Beethoven (Allg. Mus.-Ztg. XVII, 387); Cherubini hat auch im Pariser Konservatorium sich für die Symphonien Beethovens, die ersten wenigstens, gerade so eifrig bemüht, wie für die Mozarts. Mozart ist nun auch derjenige Deutsche, von dem Cherubini wirklich empfangen hat, aber wesentlich nur als Vokalkomponist. Im vorigen Bande dieses Jahrbuchs steht's, was für Stellen in den Cherubinischen Opern hierbei in Frage kommen. In seinen Ouvertüren aber weicht er dem einen Hauptzug der Mozartschen Instrumentalmusik, der Kantabilität, so geflissentlich aus, daß er oberflächlichen Beobachtern als kalt und gefühllos erscheint. Das zweite Thema der Medea-Ouvertüre — und kalt? Die ersten vier Takte der Wasserträger-Ouvertüre, die einst dem jungen Hauptmann schlaflose Nächte gekostet, die Spohr für die Musik gewonnen haben — und gefühllos? Aber man muß doch über dieses Mißverständnis mild urteilen, weil auf Cherubini das sonst üble Wort von der „Musik für Kenner" mit einiger Berechtigung angewendet werden darf. Dem Künstler, dessen Bilder wie ewiges Heimweh aussehen, der ungewöhnlich zart und schwächlich auf die Welt kam, der so viel kränklich war, hätte eine Musik wie vielleicht die Spohrs, Chopins oder Adolf Jensens am nächsten gelegen, er hat tatsächlich einen steten Kampf mit der Melancholie zu führen gehabt und er hat ihn wie ein Bach, wie ein Beethoven geführt. Wenn aber die weichen Regungen bei ihm durchbrechen, ergreifen sie um so mehr, weil sie so wahr und weil sie so zart klingen. Diese Zartheit aber, diese Scheu vor dickem Auftrag, vor langem Verweilen ist's, die das volle Verständnis Cherubinis von jeher erschwert hat. Sie verlangt eine Feinhörigkeit, der unsere Dissonanzen und Klangfarben vergeudende Zeit nicht förderlich ist.

Zu dieser menschlichen Besonderheit Cherubinis kommt aber noch eine ebenso starke künstlerisch formelle. Sie äußert sich in der Bildung der Harmonien ebenso eigen und bedeutend als in dem Aufbau der Form und enthält nach beiden Seiten Beweise einer Meisterschaft und Selbständigkeit, die in der neueren Geschichte der Orchestermusik nur selten wieder erreicht und niemals übertroffen worden ist. Auch wenn wir es nicht aus der Bio-

graphie wüßten, daß Cherubini bereits als Knabe Orchestermessen geschrieben hat, die in den Florentiner Kirchen aufgeführt werden konnten, würde man es überall merken können, daß der Komponist dieser Ouvertüren schon frühzeitig mit allem, was Technik heißt, weit gekommen war. Diese Kunstfertigkeit hat sich aber dann mindestens in demselben Schritt und Grad weiter entwickelt, wie seine Selbstbeherrschung und wie die Zucht, in der er die Üppigkeit seiner Phantasie und Gedanken hielt. So ist ihm die Arbeit zum Spiel und so ist's ihm möglich geworden, auch den bekanntesten und einfachsten Einfällen reiches und besonderes Leben abzugewinnen und den neuen und ungewöhnlichen den Charakter vollendeter Natürlichkeit zu wahren. Wiederum darf hierfür, weil sie so bekannt ist, auf die Anakreon-Ouvertüre verwiesen werden. Wohl ist ihr Hauptthema:



ganz hübsch, aber dergleichen anmutige Tonzeilen findet man in dem Kreise Piccini-Weigl zu Hunderten. Daß das Thema bei Cherubini so spannend und reizend wirkt, beruht darauf, daß er es mit einem kleinen Einleitungsmotiv:



versieht und daß die zweiten Violinen dieses Motiv vorausspielen und dann zu dem provençalischen Orgelpunkt als Begleitung festhalten. Brahms hat im ersten Satz seiner D dur-Symphonie sich diesen Kunstgriff Cherubinis variierend angeeignet. An solchen geistvollen und sinnigen Zügen, an solchem poetischen Kleinleben ist nun der Stil Cherubinis reicher, als der irgend eines anderen zeitgenössischen Komponisten, die größten unter ihnen nicht ausgenommen. Er kommt immer mit einem ganzen Geschwader von Ideen daher gefahren, das Flaggschiff segelt in der Regel in großer Gesellschaft. Namentlich seine Mittelstimmen muß man daraufhin ansehen; gegen dieses Singen und Leben, gegen diese Entwicklung aller Harmonie- und Akkordeffekte aus dem Melodischen kommen auch unsere Klassiker nicht auf. Ebenso bewundernswert sind seine Übergänge von einem Thema zum andern. Da ist keine Spur von Schema und vom Mechanischen geblieben, die architektonischen Manipulationen erscheinen als der notwendige Ausdruck der Empfindung, der Leidenschaft, des vollen inneren Lebens. Ein gleich schönes, interessantes Orchester hat die Zeit Cherubinis nicht zum zweiten Mal, es tut den Spielern ebenso wohl als den Hörern.

Auch dem äußeren Grundriß der Cherubinischen Ouvertüren fehlen nicht die Merkmale einer überlegenen und freigestaltenden Meisterschaft. Besonders

in zwei Punkten ist er bewundernswert und musterhaft: erstens in der Disposition des Thementeils, zweitens, in der Kunst, das ganze Stück zu schließen. Am ureigensten ist jene Disposition in der Anakreon-Ouvertüre; sie verzichtet, wie manche erste Symphoniesätze bei Haydn, überhaupt auf ein zweites Thema, variiert aber das Hauptthema so reich mit kleinen Zusätzen, unterbricht es so frisch mit kurzen Zwischengedanken, daß man vom Strom einer gewaltigen Phantasie getragen und fortgerissen, des Mangels von Ruhepunkten und Gegensätzen gar nicht gewahr wird. In den anderen Ouvertüren zieht Cherubini das zweite Thema viel enger in die Sphäre des ersten hinein, als dies allgemein bräuchlich ist. In der Medea-Ouvertüre z. B. kommt es zunächst in F-moll und erst nach einer Weile in As-dur, ähnlich hören wir in der Wasserträger-Ouvertüre die mit der Aufregung des Hauptthemas kontrastierende Sehnsuchtsweise zuerst in G-dur, von hier aus wird sie dann in die grammatisch übliche Oberdominant, also nach H-dur, gebracht. Offenbar hängt auch dieser Zug mit dem inneren Wesen Cherubinis, mit seiner erwähnten Scheu vor der Sentimentalität zusammen. Seine Art die Ouvertüre zu schließen, folgt alten südländischen Traditionen und geht auch dann auf ein Ende in Spannung, Rausch und Feuer aus, wo der poetische Vorwurf mehr für das von Händel geliebte Verfahren des stillen Ausklangs spricht, z. B. in der Medea-Ouvertüre. Zuweilen wird für die letzte Schlußsteigerung ein eignes Presto erfunden; behält er das alte Tempo bei, so wirft er doch gern einige heftige Motive drein. Jedenfalls widmet er den Ausgängen immer besondere Sorgfalt und hat wahrscheinlich damit der Entwickelung der Koda bei Beethoven vorgearbeitet. Auch die poetische Art, wie Cherubini zuweilen vor dem Schluß noch einmal die langsame Einleitung erklingen läßt, muß unter den meisterlichen Zügen seiner Formführung besonders erwähnt werden.

In einem Punkt jedoch enttäuscht die Architektur seiner Ouvertüren. Cherubini verschmäht es, das Material des Thementeils in sogenannten Durchführungen weiter auszubreiten, wesentlich andere Seiten desselben vorzuführen und einen genauen Einblick in die einzelnen Teile zu ermöglichen. Darin erinnern seine Ouvertüren an die Paläste seiner Heimat, die in engen Gassen stehen; darin ist er immer Italiener geblieben und steht nicht bloß gegen Beethoven, sondern auch gegen J. Haydn zurück. Die praktische Bestimmung seiner Ouvertüren als Operneinleitungen erklärt und entschuldigt diesen Mangel einigermaßen, andererseits aber muß man über seine Konsequenzen im klaren sein. Die kunstgeschichtliche ist die, daß wir von dem deutschen Element in Cherubini nicht zu viel Aufhebens machen dürfen und uns damit zufrieden geben müssen, daß seine Größe und Eigentümlichkeit fast ganz auf individueller Beanlagung und Meisterschaft beruht. Für die unmittelbare Wirkung der Cherubinischen Ouvertüren im Konzert aber ergibt sich die Folge, daß Anfang und Schluß das Schönste sind und mehr fesseln als der Mittelteil. Ein zweiter Dämpfer fällt auf die unbeschränkte Bewunderung dieser Werke aus ihrer

Ungleichheit unter einander. Schon die Ouvertüre zum „Portugiesischen Gasthof" (1798) zeigt die Erfindung etwas erstarrt. Rechnet man aber Vorzüge und Schwächen gegen einander auf, so bleibt doch das Resultat, daß wir in diesen Cherubinischen Ouvertüren Meisterwerke besitzen, die unserem Musikbetrieb ebenso erhalten bleiben sollten, wie unseren Landschaften die schönen alten Schlösser aus der Zeit, wo sich die Gotik mit der Renaissance vermischt.

Nun hat aber Cherubini seine Stellung in der Zeit nicht seinen Ouvertüren, sondern seinen Opern zu verdanken gehabt. Es muß deshalb die Frage gestellt werden, ob auch diese unserer Zeit noch etwas sein können? Dabei kann die italienische Periode des Komponisten überschlagen werden, weil sie, obwohl erfolgreich, mit der Ifigenia in Aulide auch reformatorisch, keine Spuren hinterlassen hat. Keiner der Biographen weiß: ob äußere oder innere Gründe Cherubini bewogen haben, sein Vaterland, das von ihm eine höhere und reinere Musikentwicklung als von Simon Mayr oder von G. Rossini hätte erwarten dürfen, zu verlassen. Genug; wie Piccini, Sacchini, Salieri trat auch er, als die Würfel der Operngeschichte für Paris gefallen waren, zur französischen Schule über und hatte das Glück, ziemlich bald an der Académie de Musique auftreten zu können. Doch erlebte sein Démophon nur acht Aufführungen, für Pariser Verhältnisse also eine Niederlage, die Halévy*) sehr richtig auf die schwache, Glucks Prinzipien ganz verleugnende, halb an Metastasio, halb an Scribe erinnernde Dichtung Marmontels, eine durch Liebeleien heillos verfitzte Opfergeschichte, zurückführt. Die Musik gibt das Beste da, wo die bangenden Massen in ungezwungener Kontrapunktik die Gottheit anrufen, sie interessiert namentlich auch durch ein modernes, reiches Orchester; aber der eigentliche Cherubini zeigt sich darin nur auf Augenblicke, besonders vorteilhaft in der Ouvertüre. Der Fehlschlag des Démophon hat den Untergang des auf die Antike gestützten Musikdramas wesentlich mit beschleunigt; unter Spontini ging ihm die Glucksche Charakterreinheit wieder verloren, die Große Oper trieb in die Ära Meyerbeer hinein.**) Das bedeutendste Zeugnis dafür, daß Cherubini gleichwohl dem Ideal der Renaissance treu zu bleiben suchte, ist seine Medea (1797), unter den nicht wenigen Medea-Opern, die seit Cavallis Giasone geschrieben worden sind, die gewaltigste, dazu wohl das bedeutendste Denkmal, das dem Gluckschen Geist errichtet worden ist. Insbesondere hat das neuere Musikdrama der Figur der Medea selbst an Größe und Originali-

---

*) Halévy, Etudes sur Cherubini, 1845.

**) Ein Aufsatz L. Schemanns in der „Musik" (1906/1907 Heft 11) bringt Briefe Cherubinis an den General von Witzleben, aus denen hervorgeht, daß Friedrich Wilhelm III., durch sein hervorragendes Verständnis für die Gluck'sche Schule getrieben, Cherubini bereits 1815 für Berlin gewinnen wollte, daß er ihn also mit überlegener Einsicht über Spontini stellte. — Schemanns Aufsatz erschien, als der meinige bereits in den Druck gegeben war; um so mehr erfreut mich die Übereinstimmung in der Tendenz. Über Cherubinis Kirchenmusik bin ich allerdings abweichender Meinung.

tät außer der Wagnerschen Brünhilde nichts an die Seite zu setzen. Sie erregt ebensoviel Abscheu wie Mitleid; Cherubini zeichnet die Schlangennatur der Zauberin, die Innigkeit der Mutter und Liebenden, das leidenschaftliche Rachegefühl, den Gram, die Bitten, Tränen, das grenzenlose Unglück der Verstoßenen und Mißhandelten, die Seelennot der Kindesmörderin — das alles mit der gleichen zwingenden Beweglichkeit und Lebendigkeit. Die Töne der Hauptsituationen, auch der freundlichen, vor allem die Einleitung zum dritten Akt, die den Sturm in der Natur und zugleich den in Medeas Innern schildert, klingen jedem Hörer durchs Leben weiter. Wie frei und zukünftlerisch sind dann die Formen in dieser Oper behandelt, wie ungezwungen und doch fest — auch durch Leitmotive aneinander gerückt — sind diese Szenen aufgebaut, wie mannigfaltig, wie fern von jeder Schablone, wie vorbildlich selbst für die besten Cherubinischen Zeitgenossen, auch die Harmonien, Kadenzen und die anderen kleinen Mittel des Ausdrucks gewählt! Wie aber bucht die französische Theatergeschichte dieses Meisterwerk? Als opéra comique! Cherubini hat sehr viel dazu beigetragen, daß das Théâtre de Monsieur, das spätere Theater Feydeau, an das er seinem Freund Viotti gefolgt war, bedeutend und der Großen Oper gefährlich wurde, aber eigentlich war er an diesem Institut mit seinem gesprochenen Dialog, mit der Rücksicht auf Romanzen und Volkstümlichkeit, in der traurigen Lage des spinnenden Herkules. Als durchkomponierte Oper wäre Cherubinis Medea ein Koloß geworden und hätte, anders als die „Vestalin“, der Geschichte der Oper eine klassische Wendung gegeben, die C. M. v. Weber und R. Wagner viel Not erspart hätte. Trotzdem hat die Medea auch in ihrer Bastardform mächtig gewirkt, namentlich in Deutschland (da auch auf Beethoven, vide Gefangenenchor) und sich hier lange behauptet. Mit Rezitativen F. Lachners, die allerdings wie ähnliche Versuche bei Mozartschen und Weberschen Spielopern nicht mehr als ein äußerlicher Notbehelf sind, ist sie noch um 1870 häufiger aufgeführt worden. In Leipzig stand sie damals dank der guten Besetzung der Titelrolle durch Fräulein Schneider fest im Repertoir. Nochmals taucht sie dann in Koburg und in München (mit Vogls) auf. Auch früher ist ihr Schicksal wesentlich von der Sängerin der Medea abhängig gewesen. Als eine der besten wird da Madame Schick in Berlin gerühmt.

Mit der Medea zusammen bilden Lodoiska und der Wasserträger das Kleeblatt der von der Statistik und also der Gunst des Publikums herausgehobenen Hauptopern Cherubinis. Der Wiener Berichterstatter der Allg. Mus.-Ztg. spricht einmal (wohl gegen 1805) von der Medea als einem „Spektakelstück“. Das Wort war nicht bös gemeint, sondern wollte nur darauf hinweisen, daß in der Oper auch sehr viel zu sehen sei und daß sie namentlich im letzten Akte, wo der Palast einstürzt und die ganze Natur im Aufruhr ist, der Regie eine tüchtige Aufgabe stellt. Im neueren, ungünstigen Sinne dagegen darf man die Lodoiska (1795) ein Spektakelstück nennen. Sie ist

eine regelrechte Räubergeschichte mit Entführung und Verstoßung, Irrfahrten, Hinterhalten, Überfällen, Gefechten, Burgverließen, Hungertürmen, Mord- und Selbstmordversuchen, Schloßbränden, Brückeneinstürzen, Todesgefahren durch Fall, Wasser und Sumpf — kurz mit allem, was zu einer tüchtigen Sensation gewöhnlichsten Schlages gehört. Die Lodoiska ist eins von den Machwerken, an denen man sich überzeugen kann, daß wir uns das Durchschnittstheater in der Zeit Glucks, Mozarts, Lessings, Schillers und auch noch späterer Jahrzehnte viel vornehmer vorstellen, als es wirklich war. Heute ist diese Art Kunst auf die Schaumärkte und Puppentheater verwiesen. In Cherubinis Zeit fand die Lodoiska als Handlung weithin ihre Liebhaber; für Paris hat sie gleich Kreutzer nochmals komponiert und weil auch Italien begierig war, sie kennen zu lernen, machte Simon Mayr eine italienische Oper daraus. Schade um die schöne Musik, die Cherubini an dieses Buch verschwendet hat! Auch die Lodoiska ist, wie alle die berühmten Bühnenarbeiten des mit der Académie zerfallnen Meisters nur Halboper, Spieloper; aber soweit es die Gattung vermag, nähert sie sich dem Charakter der großen, wirklichen Oper und hat deshalb zuerst, und zwar besonders wegen ihres über Méhul und alle Franzosen, selbst über Mozart hinaus bedeutungsvollen Orchesters, einigermaßen befremdet, dann aber bald für Cherubini entschieden, auch in Deutschland. Muß ihr auch die Bühne verschlossen bleiben, so sollten wir diese Musik doch dem Konzert zuzuführen versuchen: Die große Szene Lodoiskas im zweiten Akt: „Que dis-je, ô Ciel!“, das Trio: „Ce que je lui propose“ und das Finale desselben Aktes: „Hélas! qu'allons-nous entreprendre?“ — notabene: nicht in den üblichen Dienstmannsübersetzungen — sind den Glanzstücken der Euryanthe ohne weiteres gleich zu stellen.

Übrigens haben Cherubini und sein Publikum in der Lodoiska mehr als das Räuber- und Spektakelstück eine Rettungsgeschichte gesehen. Als solche gehört sie zu einer Gattung von Opern, in denen die Bühne, halbwegs verklärend und tröstend, nur nachspielte, was die Politik Frankreichs vorspielte. Zu der langen Reihe dieser über Aufregung und Verzweiflung in wunderbare Befreiungen und Akte göttlicher Gnade auslaufenden Werke, für die der Sammelname Schreckensoper am besten paßt, haben von Grétrys „Richard Löwenherz“ und Lesueurs „Caverne“ ab, alle angesehenen oder aufstrebenden Komponisten Frankreichs beigesteuert und das Herz der Nation hat nach ihnen noch verlangt, als Schreckenszeit und Direktorium lang überstanden waren.*) Diese Schreckensoper hat auch die deutsche Singbühne Jahrzehnte lang beherrscht und durch deutsche Komponisten ist sie bis heute praktisch bedeutend geblieben. Beethovens Fidelio gehört ganz in ihre Klasse, Webers Freischütz mit den Schauerszenen und ihrem obligaten Gipfel, dem

---

*) Eingehende Mitteilungen über die in die Jahre 1787—1795 fallenden Stücke finden sich in Max Dietz: Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich usw. 1885.

Melodram. Der beliebteste Vertreter dieses zeitpolitischen Singspiels war vielleicht d'Alayrac, der mächtigste aber an den Bühnen dreier Länder Cherubini. Unter seinen zahlreichen hier einschlagenden Werken haben bekanntlich les deux journées (1800), die in Deutschland als „der Wasserträger" oder als „Graf Armand" auf die Zettel kamen, den Vogel abgeschossen: ihre Hauptpartien, der biedere Wasserträger selbst, Armand, Constanze, waren bis in die Nähe des zweiten Kaiserreichs bevorzugte Gastrollen, und der Oper widerfuhr die bei Theatererfolgen ersten Ranges übliche Ehre einer Fortsetzung; „Micheli und sein Sohn", heißt sie. Der Wasserträger erwarb sich diese besondere Popularität, erstens durch den verhältnismäßig guten Text, den bekanntlich auch Goethe gelobt hat, zweitens durch seinen Reichtum an musikalischen Modestücken, einfachen, rührseligen Sologesängen in der Art von Méhuls: „Ich war Jüngling noch an Jahren". Cherubini, der große Dramatiker, kommt aber in dem ganzen Stück nur einmal zur Geltung, das ist in der Szene des 3. Aktes, wo Armand sich zu erkennen gibt. Wenn Cherubini als Opernkomponist einzig mit dem Wasserträger noch vertreten ist, kann man daher sagen: „Besser als gar nicht", muß aber lebhaft wünschen, daß der hieraus notwendig entspringenden Verkennung und Unterschätzung baldigst durch Wiederaufnahme einer seiner anderen Rettungsopern gesteuert wird. Da würde sich Elisa, ou le voyage aux Glaciers du Mont Bernard (1794) am besten eignen. Diese Elisa könnte sich sehr wohl, nach Ausmerzung einiger akademisch-kühlerer Nummern, mit ihren traulichen Savoyardenchören, mit ihrer großartigen Schilderung von Alpennatur und Menschenseele, mit ihren mannigfaltigen formellen Meisterzügen, als eine dauernde Bereicherung des romantischen Repertoirs erweisen. Auch Anakreon, Faniska, die Abenceragen und die meisten übrigen Opern Cherubinis machen musikalisch dem Zeugnis Beethovens alle Ehre, aber ihre Texte sind noch übler, als der von Lodoiska, am schlimmsten der von Cherubinis letzter Bühnenarbeit: Ali Baba. Sie ist abermals eine Räubergeschichte, und ihr Verfasser (Scribe) hat etwas sehr Originelles dadurch zu leisten geglaubt, daß er die Sage vom trojanischen Pferd potenziert: der ehrenwerte Urs-Khan soll dem Kaufmann Ali Baba vierzig Säcke Kaffee schicken. Statt des Kaffee werden aber lebendige Banditen eingepackt, die im gegebenen Augenblick sich der Schätze des Kaufmanns bemächtigen wollen. Obwohl die Erfindung nicht mehr in alter Stärke quillt und hie und da die Nähe Rossinis und Aubers merken läßt, ist die Partitur durch die schöne, gediegene, leichte Arbeit, durch die Bedeutsamkeit und Ökonomie von Gesang und Orchester, durch die Klarheit in der Verwendung beider Faktoren eine ununterbrochene Freude. Aber die „Dichtung"!

Für Wiederbelebungsversuche Cherubinischer Opernmusik kommen hiernach nur die allerdings etwas gräßliche Medea und die Elisa ernstlich in Betracht; daneben gilt es den noch halbweg aufrechten Wasserträger nicht fallen zu lassen. Die Hofbühnen sind's, denen diese Werke vor allem ans Herz

gelegt werden müssen; ihr guter Wille wird stark von dem Interesse der musikalischen Kreise abhängen. Diese sollten sich deshalb davon überzeugen, daß Cherubini auch als Opernkomponist nicht bloß eine Größe war, sondern, daß er sie in den Hauptwerken noch jetzt ist. In diesem Fall muß und wird es auf irgend einem Weg gelingen, Cherubini der Praxis doch zu erhalten. Daß aber seine Werke überhaupt in Gefahr geraten konnten, zeigt abermals auf eine starke Lücke in der Organisation des Musikbetriebs. Wir brauchen etwas Aehnliches wie es die Museen und die Jahrhundertausstellungen der Maler sind und sollten entschieden nach einem Institut streben, durch welches echte Tonkunst vor dem Vergilben und Vergessen geschützt wird.

Kleine Mitteilungen.

Zur Haßler-Forschung.

I.

Unter den sechsstimmigen Madrigalen Luca Marenzios findet sich ein Stück (Nr. 53 der Gesamtausgabe), durch das Hans Leo Haßler augenscheinlich zur Komposition von Nr. 16 seiner neuen teutschen Gesänge angeregt worden ist. Die Übereinstimmungen springen zu sehr in die Augen, als daß sie zufällig sein könnten. Haßlers Text ist die Übersetzung der italienischen Vorlage.

Parto da voi mio sole	Ich scheid von dir mit leide,
Senz' alma & senza core,	Verlaß dich mein treus Hertze,
E ciò consent' Amore,	Das bringt mir großen Schmertze.
Ahi che partend' io moro.	Ach weh, vor leid ich stirbe.
Ma se'l ciel cosi vuole	Kanns dann nicht anders sein,
Che poss' io far?	Was soll ich thun?
Oh che grave martire!	O wie ein schweres leiden,
Pur mi convien partire.	Noch muß es sein gescheiden,
Adio mio bel tesoro,	Vor Angst ich gar verdirbe,
Ahime ch'io part' e moro.	Ach weh, ich scheid und stirbe.

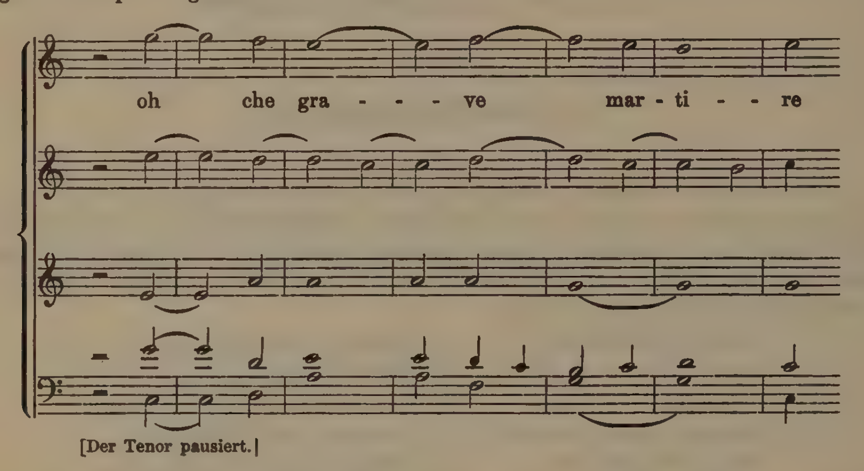
Da Haßlers Madrigal im Neudruck vorliegt (Denkmäler der Tonkunst in Bayern V². S. 117), kann ich mich darauf beschränken den Sachverhalt an Marenzios Komposition darzutun.

Beide Stücke stehen in der äolischen Tonart (a-moll). Das Anfangsthema scheint auf eine Volksweise zurückzugehen, da es von den verschiedensten Komponisten bearbeitet wird (cf. a. O. S. XXXV und Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, S. 58). Bei Marenzio tritt es in folgender Form auf:



Das ist Haßlers Thema, nur um die eingeklammerte Stelle erweitert. Dieses Motiv spielt nun aber auch in der Komposition des deutschen Meisters eine hervorragende Rolle. Es erscheint nicht nur als Kontrapunkt zu den ersten vier Noten des Anfangsthemas wie bei Marenzio — hier allerdings in der Unterstimme — und als selbständiges Seitenthema, sondern es nimmt bei Haßler im Verlauf des Stückes geradezu den Charakter eines Ritornells an (bei den Versen 4 und 10) und gewinnt dadurch auch Bedeutung für die Form.

Der direkte Zuzammenhang beider Stücke erstreckt sich auch auf Einzelheiten. Es finden sich die markantesten Züge der Marenzioschen Komposition bei Haßler wieder. Die stummberedten Generalpausen vor den Worten „Ach weh, vor leid ich stirbe“ und „O wie ein schweres leiden“, an denen J. A. Herbst in seiner Musica poetica (1643) den Kompositionsschülern die Pausenwirkungen demonstriert, sind Marenzios Eigentum, sogar die Tonarten F- und C-dur hinter den Pausen hat Haßler beibehalten. Auch für das plötzliche Umschlagen des Taktes bei den Worten „was soll ich thun“ und für das Stringendo bei der Stelle „vor angst“ ist Marenzio das Muster. Überhaupt steht der ganze Melodieduktus unverkennbar unter dem Einfluß der italienischen Vorlage, wie folgendes Beispiel zeigen wird:



[Der Tenor pausiert.]

Man darf diesen Fall nicht nach modernen Begriffen beurteilen. Bei den damaligen Komponisten waren solche Anlehnungen durchaus nichts Ungewöhnliches, die Meister liebten es, ihre Kunst an den Leistungen anderer zu messen. War Haßler, wie ich a. a. O. gezeigt habe, in seinem Opus I bei der Komposition der Canzonette „Io son ferito“ mit Palestrina in die Schranken getreten, so rang er jetzt mit dem ersten Madrigalisten Italiens — das heißt der Welt — um die Palme, ein Beweis, daß er sein Können nicht gering veranschlagte. Sind aber dort noch Zweifel möglich, wem der Preis gebührt, so werden wir im vorliegenden Falle unbedenklich der deutschen Komposition den Vorzug geben. Allerdings ist bei dieser Bewertung zu bedenken, daß Marenzios Stück dem leichteren Genre der Canzonette angehört, und daß Haßler durch die Höhe der Aufgabe gereizt, offenbar bemüht war, sein Bestes zu geben.

II.

E. von Werra teilt in dem Vorworte zu seiner vortrefflichen Ausgabe der Haßlerschen Werke für Orgel und Klavier (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, IV², S. XXV) die Anfänge von sechs Stücken aus dem Lüneburger Kodex K N 210 mit, die dort mit dem Vermerk „Jeder Zeidt zu Spielen. Haslerus“ oder „Hasleri“ verzeichnet stehen. Er vermutet darin Transkriptionen von Vokalmotetten. Dies trifft für die letzten drei Stücke (d, e und f) nicht zu. Es handelt sich hier vielmehr um Arrangements Haßlerscher

italienischer Canzonetten, und zwar der folgenden Stücke: d) Chi mi dimandarà che cosa è amore (Nr. II d. Ges.-Ausgabe), e) Sospira core (Nr. III) und f) Ridon di maggio i prati e i vaghi colli (Nr. I). Durch diese Feststellung ist zugleich die Autorschaft Haßlers für das anonyme Stück f endgültig belegt. Da das Manuskript in das Jahr 1656 fällt, so ersehen wir daraus, daß Haßlers Canzonetten, obwohl sie als Vokalkompositionen keine zweite Auflage erlebten, doch als Spielstücke noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fortlebten. Ihrer Verbreitung in Deutschland war offenbar das fremde Idiom hinderlich. — Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, daß sich die Canzonetten: Ges.-Ausg. Nr. 9, 12, 22 und 23 für die Laute arrangiert in G. L. Fuhrmanns Testudo Gallo-Germanica (1615) befinden. Rudolf Schwartz.

Zu den Texten der weltlichen Madrigale Palestrinas.

Wer sich mit dem Studium des italienischen Madrigals des Cinquecento beschäftigt hat, weiß, daß die Feststellung der Gesangstexte, sofern es sich nicht um die bekannteren Dichter handelt, ein ebenso zeitraubendes, wie in der Regel wenig aussichtsvolles Beginnen ist. Und doch hat die Forschung unbedingt ein Interesse daran, sich darüber Klarheit zu verschaffen, wer die Dichter waren, an deren Poesien sich die Phantasie der Komponisten entzündete, zumal sich daraus nicht selten Zusammenhänge erschließen lassen, die für die Beurteilung der Gesamterscheinung des Künstlers ganz ungeahnte Perspektiven eröffnen können.

Vier Punkte sind es, die solche Untersuchungen besonders erschweren. Einmal werden in den Madrigalbüchern der Musiker die Dichter nur in ganz vereinzelten Fällen genannt, sodann war es beliebt, in sich abgeschlossene Gedankengänge aus einem größeren Zusammenhange herauszureißen, — wie sind allein nicht Ariosto, Guarini und Tasso in dieser Weise ausgeplündert worden — auch waren die Komponisten zum Teil ihre eigenen Textdichter, so daß ihre Madrigalbücher zugleich der einzige Fundort für derartige Poesien sind, endlich aber und vor allem ist der Umfang der Literatur ein so ungeheuerer, daß das Durchdringen des ganzen Gebietes für den einzelnen fast unmöglich ist. Nur von einem vereinten Vorgehen vieler Kräfte läßt sich daher etwas Ersprießliches erwarten. Einen sehr bemerkenswerten Anfang für die von O. di Lasso vertonten Texte hat bereits A. Sandberger gemacht (Sammelbände der internationalen Musik-Ges. V, S. 402). Für die Gesamtausgabe der Madrigale Palestrinas muß dagegen diese Arbeit noch geleistet werden. Die nachfolgenden Zeilen sind ein erster Schritt auf diesem Wege und wollen als solcher beurteilt sein. Die Untersuchung selbst wird sich nur mit den weltlichen Madrigalen des Meisters beschäftigen. (Gesamtausgabe Bd. 28.)

Nach Haberls Einteilung enthält der Band 78 Madrigale. In Wirklichkeit sind es indessen nur 76, da die Nummern 4 (S. 7) und 19 (S. 43) als secundae partes aufzufassen sind und die unmittelbare Fortsetzung der Nummern 3 und 18 bilden. Der sehr verdienstvolle Herausgeber hat die Textfrage nur leicht gestreift, er beschränkt sich in der Hauptsache darauf, die Dichtungen Petrarcas als solche zu reklamieren, wobei unerwähnt geblieben ist, daß auch Nr. 26 (S. 226) dem großen Aretiner zugehört.

Nicht so einfach war es, den Schleier der Anonymität bei den folgenden Stücken zu lüften.

Die Texte von Nr. 3 und 4 (S. 5f.) sind die beiden ersten Strophen einer Canzone Nicolo Amanios, in der der Dichter um den Tod seines Sohnes Ippolito klagt, ein Zusammenhang, der aus Palestrinas Komposition nicht ersichtlich wird. Der vollständige Text ist abgedruckt in Lodovico Domenichis Anthologie: Rime diverse di molti eccellen-

tiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo con nuova additione ristampato. In Vinetia appresso Gabriel Giolito di Ferrari 1549. Über den Dichter konnte ich nichts ermitteln.

Den Nummern: 18, 19 (S. 42f.), 6 (S. 82) und 22 (S. 122) liegen Dichtungen des berühmten Kardinals und Dichters Pietro Bembo zugrunde. Die beiden ersten Stücke gehören zusammen, sie enthalten den vollständigen Text des Sonetts „Amor, che meco in quest' ombre ti stavi", und zwar bringt Nr. 18 die Vierzeiler, Nr. 19 die Dreizeiler. Die beiden andern Nummern sind Canzonen Bembos, von denen Palestrina jedoch nur die ersten 9 resp. 10 Verse komponiert hat.

In Nr. 5 (S. 140) haben wir ein Bruchstück des Sonetts „Ahi! letizia fugace" von Giacopo Sannazzaro, dem gefeierten Dichter der Arcadia. Komponiert sind nur die Vierzeiler, ein Verfahren, das bei der Sonettkomposition beliebt war, sobald die ersten acht Zeilen, wie in unserm Falle, einen in sich abgeschlossenen Sinn hatten. Wurde das vollständige Sonett in Musik gesetzt, so erscheinen die Vierzeiler gewöhnlich als prima pars, während die Dreizeiler den secunda pars bilden.

Das Echolied „Dido, chi giace entro quest' urna" (Nr. 7 S. 146), das in musikalischer Hinsicht durch den eingefügten Solosopran interessiert, ist eine Poesie des Perugianischen Edelmanns und Doktors der Rechte, Francesco Coppetta, dessen Dichtungen bei den Zeitgenossen in hohem Ansehen standen.

Von Nr. 28 (S. 234) ist Giovambatista Strozzi der Dichter, ein Sprosse der berühmten Florentiner Adelsfamilie. Er war es, der die alte Form des Madrigals im 16. Jahrhundert wieder belebte. Seine Madrigaldichtungen galten nach Lionardo Salviatis Zeugnis als das Beste, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist, „erano riputati migliori di tutti gli altri". Eine Gesamtausgabe derselben, von seinen Söhnen Lorenzo und Filippo besorgt, erschien im Jahre 1593. Hiermit verglichen weist Palestrinas Text nicht unwesentliche Abweichungen auf, was um so auffallender ist, als sich der Meister, soweit ich beobachtet habe, sonst streng an den Wortlaut der Vorlage hält, und sich nur gelegentlich, aus musikalischen Rücksichten, die Freiheit gestattet, einzelne Wörter oder Satzteile umzustellen. Da Palestrinas Komposition schon im Jahre 1561 erschien, so muß er die Bekanntschaft mit dem Madrigal auf anderem Wege gemacht haben. Wie die Vorrede der gesammelten Dichtungen Strozzis besagt, hatten einige derselben schon lange Zeit vorher weitere Verbreitung gefunden „già sappiamo, che a gli anni passati essendosi sparsi alcuni di questi, e di altri suoi Madrigali in diuerse parti". Daraus erklären sich die Abweichungen des Palestrinaschen Textes auf die einfachste Weise. Entweder lag dem Meister eine ältere Fassung des Gedichtes vor, oder aber es war der Text durch mangelhafte Tradition im Laufe der Zeit korrumpiert worden, so daß wir in der Gesamtausgabe die gereinigte, ursprüngliche Lesart vor uns hätten. Jedenfalls aber kann kein Zweifel sein, daß die Fassung von 1593 die bessere ist.

Palestrina.	Strozzi.
Struggomi, e mi disfaccio	Struggomi, e mi disfaccio,
E voi'l vedete ben, dolce mio fôco,	È voi'l vedete ben dolce mio foco,
Anzi dolce mio ghiaccio,	Anzi dolce mio ghiaccio,
Pur, lasso! onde m'infiammi, ond'io m'infôco.	Ond'io lasso m'infiammo, ond'io m'infoco.
Deh! rallentisi un poco	Deh rallentisi un poco
Quel gel ch'io tutto liquefar pur soglio;	Quel fosco orrido gielo;
Quel fosc' orrido gelo	Ch'al vostro chiaro lume è quasi un velo,
Ch'al vostro chiaro lume è quasi un velo,	Alla mia frale vita un duro scoglio;
E sol per voi mi doglio.	E sol per voi mi doglio.

Zu Nr. 29 (S. 239) bemerkt Haberl, daß sich an diesem Texte fast alle Madrigalisten Italiens versucht hätten. Ich freue mich, in Ippolito Capilupi den Dichter vorstellen zu können. Nach Crescimbenis Istoria della volgar poesia II² S. 251 war Capilupi zu-

gleich Gelehrter, Dichter und Staatsmann. 1560 ernannte ihn der Papst Pius IV. zum Bischof von Fano und auch zum apostolischen Nunzius in Venedig. Später kehrte er nach Rom zurück, wo er, 68 Jahre alt, 1580 starb und in der Chiesa d'Araceli begraben wurde. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß Palestrina zu diesem ausgezeichneten Manne Beziehungen hatte und daß er ihm mit der Komposition des Sonetts „Vestiva i colli e le campagne intorno" eine persönliche Huldigung darbrachte. Ich fand den Text in der Scelta di sonetti, e canzoni de' piu eccellenti rimatori d'ogni secolo. Seconda edizione. Parte seconda. In Bologna per Costantino Pisarri. 1718. p. 162. Ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es übrigens, daß aus dem Anfang des zweiten Teils der musikalischen Komposition das oben erwähnte Marenzio-Haßlersche Thema herübergrüßt.

Wenn auch das Endergebnis im Verhältnis zu der Fülle der verarbeiteten Literatur*), die ich — allerdings nicht zu diesem Zweck allein — durchgesehen habe, nur ein bescheidenes ist, so dürfte das negative Resultat um so wertvoller sein, denn es ist durch meinen Vorstoß Bresche gelegt worden, wodurch andern Forschern, die sich mit dem Stoffe beschäftigen wollen, viel Zeit und Mühe erspart bleibt. So viel aber dürfte schon jetzt erwiesen sein, daß das Urteil des neuesten Palestrinabiographen, M. Brenet, die Texte der Madrigale böten mit Ausnahme der Petrarcaschen Dichtungen nur geringes literarisches Interesse „offrent peu d'intérêt sous le rapport littéraire", so allgemein gefaßt, doch wohl übers Ziel hinausschießt. Hoffentlich tragen diese Zeilen dazu bei, die Frage in Fluß zu bringen, denn die Wissenschaft hat ein Interesse daran, zu erfahren, wo Palestrina seine Texte fand.

Rudolf Schwartz.

*) Rime: L. Ariosto, P. Bembo, A. Caro, Gio. della Casa, V. Colonna, Fr. Coppetta, A. di Costanzo, Dante (Canzoniere), Giul. Goselini, A. F. Grazzini, G. Guarini, Lel. Giudiccioni, F. Massini, L. di Medici, A. Mezzabarba, M. Montano, Fr. Petrarca, B. Rota, G. Stampa, G. Strozzi, L. Tansillo, T. Tasso, P. Torelli, B. Varchi. Scelte: Canzonieri del Secolo XVI, Venezia 1787. Canzoni d'amore e madrigali &. 1518. (Riproduzione per cura di Jarro.) Firenze 1899. Crescimbeni, Comentarj della volgar poesia. Vol. 3. Roma 1711. Rime diverse, Venezia, Giolito 1549. Il gareggiamento poetico del confuso accademico ordito, Venetia 1611. E. Levi, Lirica Italiana antica, Firenze 1905. Lirici del Secolo XVI. Milano 1879. Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI. (A Cappelli) Bologna 1868. I Fiori delle rime de' poeti illustri. (Gir. Ruscelli) Venetia 1586. Scelta di sonetti e canzoni I. II. Bologna 1718. (s. oben).

VERZEICHNIS
der
in allen Kulturländern im Jahre 1906 erschienenen
Bücher und Schriften über Musik.
Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.[1])

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

I.
Lexika und Verzeichnisse.

Amberger, Wolfgang.* Generalregister zu Nummer 1 bis 3300 des Cäcilienvereinskataloges s. Generalregister u. s. w.

Bachmann, A. Le violon s. Abschnitt VIII.

Baker, Theodore. A supplement to the biographical dictionary of musicians. London, Woolhouse. — 16°. 1 s. 6 d.

Bibliographie* des Bénédictins de la congrégation de la France; par des pères de la même congrégation. Nouvelle édition entièrement refondue. Paris, Champion. — 8°. à 2 col., XXVIII, 190 p. et 2 ports. fr. 12.

British Museum.* Catalogue of music. Accessions. Part XV. By order of the trustees. London, Printed by William Clowes and sons. — 4°. 518 p.
[Nicht im Handel.]

British Museum.* Catalogue of manuscript music s. Hughes-Hughes, Augustus.

Bühnen-Spielplan, Deutscher.* Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. 1905/1906. Theater-Programm-Austausch. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 1106 S. (12 Nummern) ℳ 12.

Catalog der Schweizerischen Musikbibliothek. Hrsg. von der Verwaltung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel. I. Musikgeschichtliche und theoretische Werke. Basel, Buchdruckerei Emil Birkhäuser. — gr. 8°. II, 39 S.

Catalogue officiel de musique religieuse, publié par les soins de la Commission diocésaine chargée de veiller à l'exécution du *Motu proprio* dans le diocèse de Namur. Namur, impr. V. Delvaux. — kl. 8°. VIII, 154 p. fr. 1.

Challier's, Ernst,* großer Duetten-Katalog, 2. Nachtrag, enthaltend die neuen Erscheinungen vom Juli 1901 bis Febr. 1906, sowie e. Anzahl älterer, bisher noch nicht aufgenommener Duette. Giessen, E. Challier. — Lex. 8°. S. 141—161. ℳ 1,40.

La chanson française. Répertoire Mayol. Paris, Ve Hayard. — Fol. 2 p. avec musique et portrait.

Cordara, Car. Quartetto a corda della società Leonardo da Vinci in Firenze: programmi dei concerti per l'anno 1905—1906 [illustrati]. Firenze, tip. Bonducciana A. Meozzi. — 16°. 28 p.

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nicolaus Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und Dr. Mauritz Boheman in Stockholm. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Direktor der musikalischen Abteilung der Library of Congress in Washington, Herrn O. G. Sonneck, für seine wertvolle Mitarbeit bei der Aufstellung der in Amerika erschienenen Musikliteratur.

Curzon, H. de. Revue critique des ouvrages relatifs à W. A. Mozart etc. s. Abschnitt V unter Mozart.

Duine, F. Bréviaires et missels des églises et abbayes bretonnes de France, antérieurs au XVIIe siècle. (Catalogue pour bibliophiles: l'imprimerie en Bretagne; notes d'histoire de la liturgie provinciale; calendriers inédits et questions hagiographiques. Rennes (1905), Plihon et Hommay. — 8°. 236 p.

[Extrait des Mémoires de la société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine.]

Eitner, Robert.* Buch- und Musikalien-Händler, Buch- u. Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betreffend, nach den Originaldrucken verzeichnet. [Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. Bogen 9—16.

[Das Verzeichnis liegt nunmehr abgeschlossen vor.]

Fabre-Deheym. Chronologie musicale. Paris, Joanin. — fr. 1,75.

Generalregister* zu Nummer 1 bis 3300 des Cäcilienvereinskatalogs. Enthaltend Namen der Autoren und Komponisten mit Angabe ihrer Werke, der Preise u. Verleger. Ausgearbeitet von Wolfgang Amberger. Mit Vorwort von F. X. Haberl. [Regensburg] 1905. Verlag und Eigentum des Allgemeinen Cäcilienvereins. Druck und Expedition von Fr. Pustet. — Lex. 8°. IV, 56 S. ℳ 1,20.

[Erschien als Beigabe zum Cäcilienvereinsorgan.]

Graun* . . . thematischer Katalog s. Abschnitt IV unter Mennicke, Carl.

Grove's Dictionary* of music and musicians. Edited by J. A. Fuller Maitland. In five volumes. Vol. II. London [New York], Macmillan. — Lex. 8°. VII, 796 p. Geb. 21 s.

Hasse* . . . thematischer Katalog s. Abschnitt IV unter Mennicke, Carl.

[Hofmeister, Friedrich.]* Verzeichnis der im Jahre 1905 erschienenen Musikalien, auch musik. Schriften u. Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Uebersicht. 54. Jahrgang oder Neunter Reihe zweiter Jahrg. Leipzig, Fr. Hofmeister. — hoch 4°. 236 + IV, 69 S. ℳ 22.

Horváth, Géza u. Max Adler. Taschenbuch der modernen Klavier- und Violinliteratur für die Jugend. Leipzig, Bosworth & Co. — ℳ 0,80.

[Angezeigt in: Neue Zeitschr. f. Musik 1906, S. 694.]

Hughes-Hughes, Augustus.* Catalogue of manuscript music in the British Museum. Vol. I. Sacred vocal music. Printed by order of the trustees. Sold at the British Museum. London. — Lex. 8°. XXVI, 615 p. 21 s.

Leiber, Léon. Register s. Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst.

Lexikon des Zitherspiels. Erfurt, Kniestädt. — 16°. 83 S. ℳ 1.

Mathieu, Marc. Le répertoire lyrique. Lyon, imp. Waltener et Cie — 8°. 16 p.

[Extrait de la Revue musicale de Lyon.]

Mennicke, Carl.* Hasse und die Brüder Graun . . . nebst Biographien u. themat. Katalogen s. Abschnitt IV.

Monatschrift* f. Gottesdienst und kirchliche Kunst, hrsg. von Frdr. Spitta und Jul. Smend. Register zu Jahrg. VI—X, bearbeitet von Léon Leiber. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. — Lex. 8°. 34 S. ℳ 1.

Musiklexikon, Kleines, nebst Winken zur Erlangg. u. Bewahrg. der Kunstkennerschaft. Fragmente aus dem Nachlaß des Prof. Kalauer. Hrsg. v. H. Osmin. 4. verm. Aufl. Berlin, Ries & Erler. — kl. 8°. 48 S. ℳ 0,90.

New York. Public library. List of music for the blind, with some works on study, history and theory in the Circulating department of the New York public library, June 1, 1906. [New York.] — gr. 8°. 7 p.

Nunn, John Frederick. Lexicon of music and cyclopedia of condensed musical knowledge. Bay City, Mich. (1905), J. F. Nunn. — 8°. 87 p., por. 75 c.

Pazdírek, Fr.* Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Völker. Manuel universel de la littérature musicale. The universal handbook of musical literature. Universal-Edition. No. 1767. Vol. VII. (Demeur-Dz.) Wien, Universal-Edition-Aktien-Gesellschaft. — Lex. 8°. S. 169 bis 531. ℳ 15.

[Peters.] Nachtrag* zum Haupt-Katalog der Edition Peters. Leipzig, C. F. Peters. — Lex. 8°. 32 S.

Pommer, Josef. Wegweiser durch die Literatur des deutschen Volksliedes. Wien, Robitschek. — kl. 8°. ℳ 0,40.

Praetorius, E. Katalog der Musikalien-Sammlung der Königl.Gymnasialbibliothek. Programm. Flensburg. — 8°. 15 S.

Programme des conditions d'admission et de l'enseignement au Conservatoire national de musique et de déclamation. (Décret et arrêté du 8 octobre 1905.) Paris, Vuibert et Nony. — 12°. 37 p.

Recollections, some early musical, of G. Haddock. London, Schott & Co. — 155 p.

[Angezeigt in: The musical Times 1906, S. 338.]

Register* zu den letzten sieben Jahrgängen (1899—1905) der Monatshefte für Musikgeschichte. Herausg. von der Gesellschaft für Musikforschung. Redigiert von Robert Eitner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 67 S. ℳ 2.

Reinecke, Maria. Pädagogischer Wegweiser durch den Unterricht im Klavierspiel mit Angabe der zum Gebrauch geeigneten Werke. Hannover. (Leipzig, Gebr. Reinecke.) — 8°. 32 S. ℳ 1.

Schtschourowsky, P. A. Musikalisches Taschenhandbuch (nach Riemann) in russ. Sprache. Kursk, Selbstverlag. — 32°. 53 S. 60 Kop.

Schubert, Carl. Musikalien-Notizbuch. Leipzig, Gebr. Hug & Co. — 16°. 117 S. Geb. ℳ 1.

Succès des concerts. Répertoire Jean Coemans. II. und III. Œuvres wallonnes de Léon Honnay. Chênée, impr. F. Viatour-Rausin. — 12°. 27 p. und 31 p. Je fr. 0,40.

Tappert, Wilhelm. 70 Erlkönig-Kompositionen. Katalog. Neue und vermehrte Ausgabe. Berlin, A. Stahl. — ℳ 1.

[Angezeigt in: Die Musik VI, 2, S. XVII.]

Vautier, Th. Programmes des séances de la société lyonnaise des concerts de musique classique (1879—1906), publiés par M. Th. V. Lyon, Rey et Cie. — 16°. XIV, 176 p.

Vereins-Katalog.* (Begonnen 1870.) Die von dem Referenten-Kollegium des „Allgemeinen Cäcilien-Vereins“ in den „Vereins-Katalog“ aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezügl. Werke enthaltend. Eine selbständige Beilage zum Cäcilienvereinsorgan (Fliegende Blätter f. kathol. Kirchen-Musik). 15. Heft. No. 3154—3300. Regensburg, Pustet. — Lex. 8°. ℳ 0,90.

Villanis, Luigi Alberto. Piccola guida alla bibliografia musicale. Torino, fratelli Bocca. — 8°. 63 p. L. 1.

Voelkel, Max J. A.* Schlüssel zum evangelischen Liederschatz. Ein Versregister zu 1800 Kirchenliedern. Heidelberg, Winter. — gr. 8°. IV, 151 S. Geb. ℳ 3.

Wit, Paul de. Welt-Adreßbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie. Ausgabe 1906. Leipzig, P. de Wit. — gr. 8°. III, 974 S. Geb. ℳ 20.

Worcester, Mass. Free public library. . . . Finding-list of music. Worcester, Mass., The Blanchard press. — gr. 8°. 92p.

II.

Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für die übrigen wolle man dieselbe Rubrik in den früheren Jahrgängen vergleichen.

Almanacco del teatro italiano. Roma, Voghera. — 8° fig., testo e musica. L. 1,50.

Almanach des spectacles s. Soubies, A.

L'Année théâtrale s. Delcamp, A.

Annuaire de l'association des artistes musiciens, pour: 1904 (61e année); 1905 (62e année) et 1906 (63e année). Paris, impr. Chaix; 11, rue Bergère. — kl. 8°. Je 144 p.

[Die Jahrgänge 61 und 62 tragen die Jahreszahlen 1904 und 1905, wurden aber erst im November 1906 angezeigt.]

Annuaire (XVe) de l'association des auteurs dramatiques et chansonniers wallons. Liége, impr. Bovy. — 12°. XIV, 161+22 p. fr. 0,60.

Annuaire * du conservatoire royal de musique de Bruxelles. 29e année. Gand, A. Hoste. — 8°. 212 p., portr. fr. 2.

Annuaire de la fédération des artistes musiciens de France pour 1906. Paris, imp. Cerf; 3, rue du Château d'Eau. — kl. 12°. 216 p. 60 c.

Annuaire international de la musique. Baudouin La Londre, directeur. Paris (1905), impr. Moret. — 4°. 145 p.

Annuaire de la société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1905—1906 (27e année). Paris, impr. Picard; 8, rue Hippolyte-Lebas. — kl. 8°. 225 p.

Annuario del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano. Anno XXIII (1904—1905). Milano, tip. E. Bonetti. — 8°. 35 p. 50 c.

Der musikalische **Arbeiter.** [In russischer Sprache.] Hrsg. H. Lipaew. [Ort?]
[Erscheint zwei Mal monatlich. Jährlich 3 Rbl.]

Ars et vita, rivista dei teatri, della mondanità e degli sports. Anno I (No. 1. 11 novembre 1906). Direttore: M. L. Novara. Genova, tip. fratelli Vaccarezza. — 4°. Jährlich L. 10.

Le **Baccanti,** corriere della scena lirica e drammatica. Anno I (No. 1. 10 maggio 1906). Direttore: Francesco Pizzuto. Expedition: Palermo, via Alloro, No. 32 e via Montesanto, No. 36. Palermo, tip. G. Guadagna. Fol. Jährlich L. 10.
[Erscheint 3 mal monatlich.]

Bach-Jahrbuch 1905.* Hrsg. von der neuen Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 116 S. Geb. ℳ 2.

Der **Barde.** Neue schweizerische Gesangvereins-Zeitung und Ratgeber für Vereine, Dirigenten und Musikfreunde. Mit Musikbeilagen für den Chorgesang. 1. Jahrg. (No. 1 Januar 1906.) St. Gallen, Zweifel-Weber, zum Schweizer Musikhaus. — 4°.
[Erscheint monatlich einmal. Gratisabgabe an Vereine, Dirigenten, Musiklehrer und Lesegesellschaften.]

Le **Bécarre,** journal de revendications des conservatoires, orchestres, fanfares, harmonies, orphéons, paraissant chaque mois. Ire année (No. 1. Janvier 1906). Paris, impr. Massonié, 54, rue d'Enghien. — 4°. Jährlich fr. 3.

Beethoven-Kalender auf das Jahr 1907. Hrsg. von der „Musik". Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 90 S. m. 12 Taf. u. 1 Fksm. ℳ 1.

Aktuelle **Blätter** s. Schrader, Bruno.

Gesangspädagogische **Blätter.*** Organ der Kunstgesangs-Kommission des musikpädagogischen Verbandes. Schriftleitung: Cornelie v. Zanten und Anna Morsch. 1. Jahrg. [Heft 1 Oktober 1906.] Berlin, Verlag „Der Klavier-Lehrer". — gr. 8°.
[Erscheinen in zwangloser Folge. Abonnement nur mit dem „Klavier-Lehrer" zusammen vierteljährlich ℳ 1,50.]

Der **Bühnenleiter.** Beiträge zu einer Renaissance des Theaters. Hrsg. u. Red.: Hanns Kollar. 1. Jahrg. März 1906 bis Febr. 1907. 12 Nrn. Wien, J. Lenobel. — Lex. 8°. ℳ 6. Einzelne Nrn. ℳ 0,50.

Bulletin de l'association des anciens élèves de l'Ecole de musique classique. Ire année. Bourges, impr. Sire. Paris, 26, rue Lecourbe. — gr. 8°. Jährlich fr. 3. Einzelne Nrn. 25 c.

Calendar of Trinity college of music London for the academical year 1905—6. Published by Trinity college of music London.

Calendrier liturgique et ecclésiastique, à l'usage du clergé et des fidèles du diocèse de Saint-Brieuc et Tréguier, pour l'an de grâce 1906, rédigé par MM. les sécretaires de l'évêché. Saint-Brieuc, Prud'homme. — 32°. 160 p. 40 c.

Les **Chansonniers** de Montmartre, nouvelle publication musicale illustrée, véritable encyclopédie de la chanson moderne. Ire année (No. 1. 5 mars 1906). Paris, Librairie universelle, 33, rue de Provence. gr. 4°. Jede Nummer fr. 1.

Le gai **chanteur.** Almanach chantant pour l'année de grâce 1906. (42e année.) [Dasselbe.] pour l'année de grâce 1907. (43e année.) Montbéliard, Barbier. — kl. 8°, non paginé avec grav.; und 80 p. avec grav.

Le **Choriste,** organe officiel de l'union syndicale des choristes, paraissant tous les mois. 1re année. [No. 1. Mars 1904.] Paris, impr. de Beaumont; 37, rue d'Alsace. — 4°.

Cosmopolitain. Zeitschrift für konzertierende Künstler und Kunstfreunde. 2. Jahrg. Redaktion: Berlin, Genthinerstr. 19. — 4°.
[Erscheint am 5. u. 20. eines jeden Monats.]

Cronache d'arte, periodico dei teatri, letterario, illustrato. Anno I (No. 1. 15 dicembre 1905). Direttore: Eugenio Barral. Genova, Società ed. ligure (G. B. Marsano e C.) — 4°. Jährlich L. 3.

Delcamp, André. L'année théâtrale 1904—1905 (Ire année). Préface par Jules Claretie. Encyclopédie théâtrale et Répertoire des spectacles, illustré par de nombreuses photographies et des croquis. Paris, Michel. — 8°. 352 p.

L'Echo des théâtres, publication hebdomadaire, artistique, littéraire et mondaine. Ire année. (No. 1. 14 octobre 1905.) Nantes, impr. Morillon, 5 et 6, rue des Carmes. — qu. 8°. Jährlich fr. 5.

Era Dramatic and musical annual, 1906. London, Office. — 8°. 1 s.

Il **Figaro**, teatrale, artistico, letterario. Anno I. (No. 1. 20 novembre 1905.) Napoli, tip. Sociale. — Fol.° Jährlich L. 2,50.
[Erscheint am 1., 10. und 20. jeden Monats.]

Filarmónica Vitoriana. Memoria del año 1905, presentada por la junta directiva y leída en junta general celebrada por Joaquín Bellsola. Vitoria, imprenta de Domingo Sar.

Il **Filodrammatico**, giornale dei teatri, soirées, concerti, conferenze, ecc. Anno I. (No. 1. 29 giugno 1906.) Direttore: Gastone Renato Miniati. Firenze (Borgo S. Lorenzo, Mazzocchi.) — kl. Fol.
[Firenze, via Pietrapiana, n°. 14. Erscheint jeden 10., 20. und 30. des Monats. Jährlich L. 2,50.]

La **Gazette** des théâtres, journal hebdomadaire d'informations artistiques. Ire année (No. 1. Décembre 1904). Paris. impr. Guibert; 15, rue Séguier. — 4°. Jährlich fr. 7.

Green-room (The) book; or, who's who on the stage: an annual biographical record of the dramatic, musical and variety world. 1906. [I^st^ year;] ed. by Bampton Hunt. New York, Warne & Co. — 8°. 452 p. por. $ 1,50.

Harmonie-Kalender 1907. Musikalischer Haus- und Familien-Almanach, 7. Jahrg. Berlin, Harmonie-Verlagsgesellschaft. — 4°. ℳ 1.

De **Harp.** Maandblad ter bevordering van de toonkunst onder de christenen in Nederland. Red.: F. Pijlman. 1^e^ jaarg. (12 nrs.) Amsterdam, F. Pijlman, 63, Planciusstraat. — gr. 8°. Jährlich fr. 0,50 (!)

Hunt, Bampton s. Green-room (The) book.

Jahrbuch*, Kirchenmusikalisches. 20. Jahrgang. Hrsg. v. Fr. X. Haberl. (30. Jahrg. des früheren Cäcilienkalenders.) — Lex. 8°. IV, 266 S. ℳ 3.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1905. Zwölfter Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. — Lex. 8°. 128 S. ℳ 3.

Journal-Indicateur des théâtres, musics-hall et concerts, paraissant tous les vendredis. Ire année. (No. 1. Du 16 au 22 février 1906.) Paris, imp. de Montmartre, 5, rue Tardieu. — 4°. Jährlich fr. 20.

Le **Journal** lyrique; revue littéraire, musicale et orphéonique, paraissant le 25 de chaque mois. 1re année. [No. 1. Juin 1906.] Paris, impr. Ferradou; 59, rue Saint-Antoine. — gr. 8°. Jährlich fr. 3. Einzelne Nrn. 25 c.

Pio **istituto** della s. casa di Loreto. Annuario per la cappella musicale e per le scuole di canto e d'organo. Triennio 1902—1905. Jesi, Scuola tip. salesiana.

Konzert-Kalender, Hannoverscher. Hrsg. vom Konzert-Bureau Chr. Bachmann, Hannover, Theaterplatz 12. — ℳ 2.
[Erscheint von Sept. bis April in 20 Heften, im Winter 3 mal monatlich.]

Allgemeine **Konzert-Zeitung.** Fachblatt für konzertier. Künstler und Konzertveranstalter. Geleitet von Richard Batka. 1. Jahrg. Septbr. 1906—April 1907. Prag, Verlag d. allg. Konzert-Zeitg. — Lex. 8°. ℳ 4.

Kulissentreiben. Almanach f. 1906. Hrsg. als Festzeitg. auf dem Kostümball „Bühne und Welt" von den Solomitgliedern des Stadt-Theaters und den Genossenschaftsmitgliedern des Stadt-Orchesters. Leipzig, C. F. W. Siegel in Komm. — 8°. 85 S. m. Abbildgn. Kart. ℳ 3.

Lille-Théâtre, revue artistique, littéraire et sportive. Ire année (No. 1. 3—10 décembre 1905). Lille, impr. Liégeois-Six; 244, rue Léon-Gambetta. — kl. 16°. Jährlich fr. 5.

Lyon-artistique illustré pour l'année 1906. Annuaire des professions artistiques, musicales, métiers d'arts, monuments, vues du vieux Lyon, théâtres municipaux avec portraits des artistes, cafés-concerts, etc.... Lyon, impr. Waltener et Cie. — 8°. 144 p. avec. grav.

The **Magazine** of fine arts. Vol. 1. Nov. 1905—April 1906. London, Newnes. 4°. 9 s.

La **Maschera**, cronaca del teatro. Anno I. (No. 1. 15 novembre 1905.) Napoli, tip. *Don Chisciotte*. Napoli, Nardones, no. 14. — 8°. Jede Nummer 25 c.

[Erscheint während der Monate Oktober bis März alle 14 Tage, April bis September einmal monatlich.]

Militär-Musiker-Notiz- und **Taschenbuch** für das Jahr 1907. 24. Jahrg. Berlin, Parrhysius. — kl. 8°. 191 S. u. Musikbeil. 60 S. Geb. ℳ 1.

Monatsschrift für Schulgesang. Zeitschrift zur Hebung und Pflege des Schulgesanges. Organ des Vereins der Gesanglehrer an den städtischen höheren Lehranstalten zu Berlin. Hrsg. von F. Wiedermann und Ernst Paul. I. Jahrgang. Essen-Ruhr, G. D. Baedeker. — Lex. 8°. Vierteljährlich ℳ 1.

Musical home journal, The. Vol. 2. 3. London, Cassell. — 4°. Je 3 s. 6 d.

Musikbuch aus Österreich.* Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. von R. Heuberger. 3. Jahrg. Wien, C. Fromme. — kl. 8°. XX, 389 S. Geb. ℳ 3,75.

Musiker-Kalender,* Allgemeiner deutscher, für 1907. 29. Jahrgang. 2 Bände (geb. und brosch.). Berlin, Raabe & Plothow. 16°. ℳ 2.

Musiker-Kalender,* Max Hesse's deutscher, für das Jahr 1907. 22. Jahrg. Leipzig, Max Hesse. — kl. 8°. 598 S. mit Bildnis. In 1 Leinw.-Bd. oder in 2 Tln., 1. Tl. geb. in Leinw., 2. Tl. geh. ℳ 1,75.

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, für das Jahr 1907, hrsg. von dem Präsidium des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes. 1. 2. Teil. 19. Jahrg. Berlin, Chausseestr. 123. — kl. 8°. ℳ 0,75.

[Gratisbeilage: Eisenbahnkarte von Deutschland.]

La **Musique** française et étrangère. Revue mensuelle de l'art musical. Ire année. (No. 1. 28 avril 1906.) Paris, impr. Cresson frères, 11, boulevard Haussmann. — 4°. Jede Nummer 25 c.

Neujahrsblatt, 94.,* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Steiner, A.: Hans von Bülow. Zürich, Hug & Co. in Komm. — Lex. 8°. 35 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2,40.

Notiz- und **Taschenbuch** für Musikdirigenten für das Jahr 1907. 24. Jahrg. Berlin, Parrhysius. — kl. 8°. 191 S. Geb. ℳ 1,50.

Les **nouvelles** musicales, bulletin trimestriel. Ire année. (No. 1. janvier-février-mars 1906.) Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie; Paris, 20, rue du Dragon. — 8°. Jährlich fr. 2.

Die **Operette.** Eine Bühnen-Zeitschrift. Hrsg.: Alb. Steinhage. Jahrg. 1906. 24 Nrn. Leipzig (Königsplatz 9), Verlag der Operette. 8°. Vierteljährl. ℳ 1,50. Einzelne Nrn. ℳ 0,30.

870 **„Ottocensettanta"** La^3 = 870 [note] $\bar{a}$ = 870. Monitore dell' industria e del commercio musicali. Anno I. (no. 1. gennaio 1906.) Direttore: M. Capra. Redazione: Torino, Via Berthollet, 9. — gr. 8°. Jährlich L. 6.

[Erscheint monatlich einmal.]

Paris. Théâtre illustré. Journal-indicateur des théâtres, musics-hall et concerts. Spectacles du jour, principaux artistes, prix des places, paraissant tous les samedis. Ire année. (No. 1. Du samedi 3 au vendredi 9 mars 1906.) Paris, imp. Aragno, 14, rue de Châteaudun. — 4°. Jährlich fr. 20.

Il **plettro** musicale, pubblicazione per mandolino e chitarra. Anno I. (no. 1. marzo 1906.) Direttore Alessandro Vizzari. Milano, tip. Casati. — gr. 8°. Jede Nummer 15 c.

[Expedition: Milano, via Pattari, No. 3. Erscheint am 15. und 30. des Monats.

La **rassegna** teatrale. Anno I. (No. 1. 28 settembre 1905.) Piacenza, tip. *Progresso* Pumelli e Perinetti. — 4°.
[Piacenza, via s. Donnino, no. 17.]

Revue palladienne, littéraire, sociologique et musicale, paraissant le 15 de chaque mois. Ire année (No. 1. 15 décembre 1905). Toulouse, impr. Saint-Cyprien; 11, rue Fermat. 8°. fr. 7.

Ricordi musicali fiorentini (raccolta per gli amatori di musica, riproduzione di programmi). Anno I, no. 1 (stagione 1905—1906: ottobre 1906). Firenze, Brizzi e Niccolai. — 8°. 62 p. con 2 tav.

Riflessi d'arte, rivista teatrale, artistica, illustrata. Anno I. (No. 1. 15 gennaio 1906.) [Direttore: Vittorugo Santonoceto.] Messina, tip. P. Trinchera. — 4°. Jährlich L. 3.
[Erscheint zwei Mal monatlich.]

La **Rinascenza** drammatica, illustrato, teatrale, artistico, letterario. Anno I. (No. 1. 28 gennaio 1906.) Direttore: D. Bombardi. Milano, tip. fratelli Azimonti. — Fol. Jährlich L. 5.
[Milano, 10, via s. Radegonda. Erscheint jeden Sonntag.]

Rivista illustrata di cultura sacra: periodico mensile. Anno I. (No. 1. gennaio 1906.) [Direttore: Pier Giuseppe Brignolo.] Torino, tip. Società editrice, corso Regina Margherita, no. 2. — 4°. Jährlich L. 3.

Berner **Rundschau.** Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz. Schriftleitung: Frz. Otto Schmid. 1. Jahrg. Aug. 1906 bis Juli 1907. 24 Nrn. Bern, G. Grunau. gr. 8°. Vierteljährl. ℳ 1,75. Einzelne Nrn. ℳ 0,35.

Leipziger **Rundschau** für Konzert, Theater und bildende Kunst. No. 1. 10. Oktober 1906. Leipzig, E. Eulenburg. hoch 8°. gratis.

Allgemeiner **Sänger-Kalender** und **Jahrbuch** der deutschen Vokalkunst für das Jahr 1907. 1. Jahrg. Zürich, Art. Institut Orell Füssli. — kl. 8°. 127 u. 127 S. m. 3 Bildnissen. Geb. ℳ 2.

Sänger-Zeitung, rheinisch-westfälische. Zeitschrift für Dirigenten, Sänger u. Gesangsfreunde. Organ des „Märkischen Sängerkreises Polyhymnia". Hrsg.: Franz Hanemann jr. 1. Jahrg. 12 Nrn. Iserlohn, F. Hanemann. — 8°. Jährlich ℳ 2; einzelne Nrn. ℳ 0,25.

Sängerzeitung, süddeutsche. Organ zur Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangvereine Süddeutschlands. Red.: Karl Hochstein. 1. Jahrg. Aug. 1906—Juli 1907. 12 Nrn. Heidelberg, K. Hochstein. — 4°. ℳ 2. Einzelne Nummer ℳ 0,25.

Schrader, Bruno. Aktuelle Blätter. Leipzig, A. Schmidt in Komm. Erstes Stück. — gr. 8°.
1. Das Riemann-Konservatorium in Stettin und sein Besitzer. Eine krit. Aufklärung. — 28 S. ℳ 0,40.

Scuola pratica d'armonia: pubblicazione quindicinale. Anno I. (No. 1. 15 luglio 1906.) Direttore: G. Battista Boni. Potenzapicena, fratelli Boni. — 4°.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles. (année 1905, t. 35 de la nouvelle collection.) Paris, Flammarion. — 32°. fr. 5.

Die **Stimme.*** Centralblatt f. Stimm- und Tonbildung, Gesangsunterricht und Stimmhygiene. Hrsg. von Theod. S. Flatau, Karl Gast und Alois Gusinde. 1. Jahrg. (Heft 1. Oktober 1906.) Berlin, Trowitzsch & Sohn. — gr. 8°. Vierteljährlich ℳ 1,25. Einzelne Hefte ℳ 0,60.
[Monatlich 1 Heft.]

Stoullig, Edmond. Les annales du théâtre et de la musique 1905. (31me année 1905.) Paris, Ollendorff. — kl. 8°. 530 p. 3 fr. 50.

Tage-Buch der königl. sächsischen Hoftheater vom J. 1905. Theaterfreunden gewidmet v. Theaterdienern Adf. Ruffani u. Louis Knechtel. 89. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. — kl. 8°. 104 S. ℳ 2.

Neuer **Theater-Almanach** 1907. Theatergeschichtliches Jahr- u. Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Hrsg. v. d. Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 18. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. — 8°. XVI, 826 S. m. 8 Bildn. Geb. ℳ 6.

Théâtre et musique. Revue mensuelle artistique et mondaine. 1re année, 1906. Bruxelles, Emile Bruylant. — Fol. il. fr. 18.

La **Vie** théâtrale, artistique et mondaine, revue de l'art au théâtre. Ire année. (No. 1. 17 février 1906.) Paris, imp. Pochy, 5, rue Blanche. — gr. 8⁰. Jährlich fr. 22.

Le **Violon**, journal mensuel de musique classique et moderne, pour violon seul. Ire année. (No. 1. juillet 1906.) Paris, impr. J. et H. Pitault; 5, rue de la Banque. — 8⁰. Jährlich fr. 4,50.

Wiener **Volksmusik**. Musikalisch belletrist. Zeitschrift mit Musikbeilage, enth. Klavier- u. Gesangskompositionen. Hrsg. u. Red.: Leop. Sprowacker. 1. Jahrg. 1906. 24 Nrn. Wien, R. Lechner & Sohn. — 4⁰. Vierteljährl. ℳ 2. Einzelne Hefte ℳ 0,30.

Richard **Wagner-Jahrbuch**,* hrsg. v. Ludwig Frankenstein. 1. Bd. Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — gr. 8⁰. VIII, 553 S. m. 4 Bildnissen, 1 Notenbeil. u. 1 Fksm. Geb. ℳ 10.

„**Wir.**" Deutsche Blätter der Künste. Red. f. d. literar. Theil: Paul Leppin, f. den künstler. Theil: Rich. Teschner. Prag, ‚Wir'-Verlag. — Lex. 8⁰. Jedes Heft ℳ 0,60.

[Angezeigt wurden bisher 2 Hefte.]

Musikalisches **Wochenblatt**.* Organ f. Musiker und Musikfreunde. 37. Jahrg. — Neue Zeitschrift für Musik. Begründet 1834 v. Robert Schumann. 73. Jahrg. Vereinigte Leipziger musikalische Wochenschriften. Red.: Carl Kipke. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhdlg. — Lex. 8⁰. Vierteljährlich ℳ 2. Einzelne Nrn. ℳ 0,40.

[Die am 4. Oktober 1906 ausgegebene No. 40 ist die erste Nummer der vereinigten Zeitschriften.]

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Max Dessoir. I. Bd. 1.—4. Heft. Stuttgart, F. Enke. — Lex. 8⁰. ℳ 19,40.

[Erscheint in Heften von 8—10 Druckbogen, wovon je 4 einen Band bilden. Der Preis wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Jährlich soll ein Band erscheinen.]

III.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Aubry, Pierre.* La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle, d'après le „Journal des visites pastorales" d'Odon Rigaud. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie; libr. Champion. — 4⁰. 59 p.

Baier, Klemens. Geschichte der Stadtpfarrkirche, ehemalige Klosterkirche der Magdalenerinnen zu Sprottau. Ein Gedenkblatt zu ihrer großen Renovation von 1904. Sprottau, Selbstverlag. — ℳ 1.

[Angezeigt und besprochen in: Musica sacra 1906. S. 135.]

Batka, Rich.* Geschichte der Musik in Böhmen. 1. Buch: Böhmen unter deutschem Einfluß. (900—1333.) Prag, Dürerverlag. — Lex. 8⁰. XVI, 167 S. ℳ 9.

Batka, Rich. Die Musik in Böhmen. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. v. Rich. Strauß. Bd. 18.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8⁰. IV, 100 S. m. 6 Vollbildern u. 6 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

Bellermann, Heinrich.* Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. u. XVI. Jahrh. 2. Aufl. Berlin, G. Reimer. — Lex. 8⁰. VIII, 135 S. Kart. ℳ 8.

Bennecke, Wilh. Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart. Beiträge zur Bühnengeschichte. Kassel, C. Vietor. — 8⁰. V, 208 S. m. 1 Bildnistaf. ℳ 2,50.

Berg, A. Zur Geschichte der Harmonik. Eine entwicklungsgeschichtliche Skizze. [Programm.] Ludwigshafen a. Rh. — 8⁰. 41 S.

Berthelé, Jos. Enquêtes campanaires. Notes, études et documents sur les cloches et les fondeurs de cloches du VIIIe au XXe siècle. Montpellier (1903!), impr. Delord-Boehm et Martial. — 8⁰. XVI, 759 p. avec fig. et planches.

Bischoff, H. Das deutsche Lied. [Die Musik. Sammlg. illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. v. Rich. Strauß. Bd. 16, 17.]

Berlin (1905), Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 117 S. m. 22 Vollbild. u. 14 Notenbeilagen. Kart. ℳ 2,50.

[2. Aufl. 1906. Kart. ℳ 3.]

Brendel, Franz. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 25 Vorlesungen. Durchgesehen und ergänzt von Robert Hövker. Leipzig, Gebrüder Reinecke. — gr. 8°. ℳ 10.

Brunetière, F. Les époques du théâtre français (1636—1850). 6e édition. Paris, Hachette et Cie. — 16°. 410 p. 3 fr. 50.

Bumpus, T. Francis. The cathedrals and churches of the Rhine and North Germany. London, T. W. Laurie. — 8°. XII, 356 p. 6 s.

Bumpus, T. Fr. The cathedrals of England and Wales. 3rd. ser. London, ebenda. — 8°. 336 p. 6 s.

Burge, R. P. Dom. Examen des théories rythmiques de Dom Mocquereau. Paris, Lecoffre.

[Angezeigt in: Le Mercure musical. II[1], 288.]

Busch, Rich. Das evangelische Kirchenlied s. Abschnitt VII.

Cain, Georges. Anciens théâtres de Paris. Le boulevard du temple. Les théâtres du boulevard. Paris, Fasquelle. — 18°. XII, 391 p. avec 376 grav. fr. 5.

Calamani, Italo. Cremona nella storia, nella scienza, nell' arte. Roma, tip. Operaia romana cooperativa. — 8°. 14 p.

Cambiasi, Pompeo.* La Scala, 1778—1906: note storiche e statistiche. Quinta edizione completamente rifusa, accresciuta e corretta. Milano, Ricordi. — 8°. XLI, 523 p. fig. L. 12.

Carreras, José Rafael y Bulbena. El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días. Barcelona, tip. „L'Avenç.". — gr. 8°. 274 p. mit 1 Bildnis. 5 ptas.

[Von p. 163—259 Notenbeilagen.]

Cathedrals of England and Wales. Their history, architecture and associations. Illus. 2 vols. London, Cassell. — 4°. 488 p. 21 s.

Caudullo, Antonino. La musica nei poemi omerici in rapporto alla quistione omerica. Catania (1905), tip. Monaco e Mollica. — 8°. 104 p.

Cellesi, Luigia. Storia della più antica banda musicale senese. Siena, tip. Sordomuti di L. Lazzeri. — 8°. 93 p. con tavola, L. 3,50.

Chapin, Anna Alice. The heart of music; the story of the violin. New York, Dodd, Mead and company. — gr. 8°. XI, 299 p. front. illus.

Chronik der Königl. Akademie der Künste zu Berlin vom 1. X. 1904 bis 1. X. 1905. Berlin, Mittler & Sohn. — gr. 8°. 91 S. ℳ 1.

Daffner, Hugo.* Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. [Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Beihefte. Zweite Folge. Heft IV.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XII, 102 S. ℳ 3.

[Die Notenbeispiele können von der Verlagshandlung in Abschrift besonders bezogen werden.]

Diettrich-Kalkhoff, Franz. Geschichte der Notenschrift. (In ca. 7 Lieferungen.) Liefer. 1. Jauer, O. Hellmann. — gr. 8°. Je ℳ 0,50.

Drews, Paul. Studien zur Geschichte des Gottesdienstes und des gottesdienstlichen Lebens. II. u. III. Untersuchungen üb. die sogenannte clementinische Liturgie im VIII. Buch der apostol. Konstitutionen. I. Die clementinische Liturgie in Rom. Tübingen, Mohr. — gr. 8°. VII, 166 S. ℳ 5.

Duyse, F. van. Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën verzameld en toegelicht. Aflevering XXXIII—XXXIX Antwerpen, De nederlandsche boekhandel. — kl. 4°. p. 2029 bis 2476. Je fr. 1,90.

[Statt der ursprünglichen 39 sind nunmehr 45 Lieferungen vorgesehen.]

Écorcheville, Jules.* Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français. Publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la bibliothèque de Cassel et précédées d'une étude historique. Tom. I. II. Berlin, Liepmannssohn, Paris, L.-Marcel Fortin & Cie. — Fol. IV, 95 S. mit 3 Tafeln u. 1 Notentafel + 47 S. Faksms. + VIII S. u. 4 S. Notenbeilagen + 1 S. — T. II: VIII S. S. 9—268 Notenbeilagen + 1 S. ℳ 10.

Fairbairns, Arnold. Cathedrals of England and Wales. Vols. 2. 3. London, E. T. W. Dennis & S. — 4°. 128 p. il. und 128 p. il. Je 10 s. 6 d.

Falher, Jules. Le théâtre populaire breton. Vannes, impr. Lafolye frères. — 8°. 15 p.
[Extrait de la Revue Morbihannaise.]

Ferrettini, Ern. Uno sguardo al passato del teatro Regio. Torino — Venaria Reale, R. Streglio. — 16°. 16 p.
[cf. Rivista mus. ital. 1906. S. 760.]

Fischer, A.* Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. Hrsg. v. W. Tümpel. Heft 14—18. Gütersloh, Bertelsmann. — gr. 8°. Je ℳ 2.
[Von der Bandausgabe erschien der dritte Band. — gr. 8°. IV, 507 S. ℳ 12.]

Flood, W. H. Grattan. A history of Irish music. Second edition. Dublin, Browne & Nolan. — 8°. 374 p. 6 s.

Foß, Julius. Organisten und Kantoren in Kopenhagen und in den dänischen Provinzialstädten. [In dänischer Sprache.] Kopenhagen, Gad. — 8°. 128 S.

Fromageot, P. Le théâtre de Versailles et la Montansier. Versailles (1905), Aubert. — 8°. 67 p.
[cf. Zeitschr. d. Intern. Mus.-Ges. VII, 473.]

Fuchs, Rich. Musikgeschichte. Kurz gefaßtes Handbuch zum Selbststudium sowie zur Grundlage f. musikgeschichtl. Vorträge in Konservatorien, Seminaren u. Musikschulen. Breslau, Hainauer. — 8°. VIII, 179 S. ℳ 2.

Gastoué, A.* Le drame liturgique. Les vierges sages et les vierges folles. Titre dans le manuscrit: Sponsus (L'Epoux). Publié d'après le manuscrit (de la fin du XIIe siècle) 1139 latin de la bibliothèque nationale de Paris, avec glose préliminaire, texte musical latin et provençal, et traduction française, à l'occasion des assises musicales de la Schola cantorum, à Montpellier. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie; bureau d'édition de la „Schola", 269, rue Saint-Jacques. — 8°. 11 p. fr. 1.
[Documents pour servir à l'histoire des origines du théâtre musical.]

Gaudefroy, A. Histoire de l'enseignement musical dans le Nord. T. 13. Société nationale L'Union chorale des orphéonistes lillois. Lille (1905), impr. Morel. — 8°. 114 p.

Die **Geschichte** der Schöbeschen Kantorei zu Bitterfeld. Festschrift. Bitterfeld, Oswald Koch.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. intern. Musik-Gesellschaft VIII, S. 144.]

Granges de Surgerès (Marquis de). Répertoire historique et biographique de la gazette de France, depuis l'origine jusqu'à la révolution (1631—1790). Paris, Leclerc. — 4°. à 2 col. Col. 1 à 940.

Großmann, W. Frühmittelenglische Zeugnisse über Minstrels (circa 1100 bis circa 1400). Dissert. Berlin. — 8°. 109 S.

Haym, Rud. Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte deutschen Geistes. 2. Aufl. Berlin, Weidmann. — gr. 8°. XII, 950 S. ℳ 16.

Hellouin, Frédéric. Le noël musical français. Paris, Joanin.
[cf. die Kritik in: Zeitschr. d. I. M. G. VII, 474.]

Heß, H.* Zur Geschichte des musik. Dramas im Seicento. Die Opern A. Stradella's. s. Abschnitt V unter Stradella, Alessandro.

Houdard, G. La rythmique intuitive s. Abschnitt VI.

Johnston, R. St. History of dancing. London, Simpkin. — 8°. 198 p. 3 s. 6 d.

Istel, Edgar.* Die Entstehung des deutschen Melodramas. Berlin, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. VI, 104 S. m. 13 Taf., 1 Fksm. u. Musikbeilage 4 S. ℳ 2.

Istel, Edgar.* Die komische Oper. Eine historisch-ästhet. Studie. Stuttgart, Grüninger. — kl. 8°. V, 84 S. mit 10 Bildn. ℳ 1,50.

Knuttel, J. A. N. Het geestelijk lied in de Nederlanden vóór de kerkher vorming. Rotterdam, W. L. & J. Brusse. — gr. 8°. XVI, 543 p. f. 4,90.

Krauß, Rudolf und **Hermann Abert.** Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Hrsg. v. württemb. Geschichts- u. Altertumsverein. Heft 7. Das Theater, von R. Krauß. Die dramatische Musik von H. Abert. Eßlingen (1905), Paul

Neff (Max Schreiber). — Gr. 4°. 126 S. u. 24 S. Notenbeilagen.
[cf. Zeitschr. d. I. M.-G. VII, 518]

Kubalski, Edward. Zur Geschichte der Musik in Krakau. (Krakauer-Bibliothek Bd. 32). [In polnischer Sprache.] Krakau, Verlag der Freunde der Geschichte und der Denkmäler von Krakau. — 8°. 95 S. mit 6 Illustr.
[Angezeigt in: Zeitschrift d. intern. Musik-Gesellschaft VIII, 70.]

Landucci, Luigi. Per le tradizioni musicali lucchesi: cenni storici e commento del Motu-proprio di Pio X. Lucca, tip. A. Marchi. — 8°. LXXI, 66 p. L. 1.

Laurencie, L. de la.* L'académie de musique et le concert de Nantes s. nächsten Abschnitt.

Lecomte, L. H. Histoire des théâtres de Paris. Le théâtre-historique (1847—1851, 1862, 1875—1879, 1890—1891). Paris, Daragon. — kl. 8°. 171 p. et 1 grav. fr. 6.

Lecomte, L. H. Histoire des théâtres de Paris. Le théâtre national, le théâtre de l'Egalité (1793—1794). Paris (1907), ebenda. — kl. 8°. 164 p. et grav. fr. 6.

Lederer, Victor.* Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- u. allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. 1. Bd. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. — gr. 8°. XIV, 427 S. m. 1 Tab. ℳ 12.

Lederer, Victor.* [Dasselbe.] Vorrede: Keltische Renaissance. Ebenda. — gr. 8°. VIII, 56 S. ℳ 1,50.

Lefebvre, Léon. Notes pour servir à l'histoire de la musique à Lille. Les ménestrels et joueurs d'instruments sermentés, du XIVe au XVIIIe siècle. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq. — 8°. 15 p. avec fig.

Leitner, Frz. Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum. Ein Beitrag zur jüd. u. christl. Kulturgeschichte. Freiburg i/B. Herder. — gr. 8°. XI, 283 S. ℳ 5,60.

Lightwood, J. T. Hymn tunes and their story. London, C. H. Kelly. — 8°. 416 p. 5 s.

Lipaew, Iw. Finnische Musik. Hist. Skizze. (In russ. Sprache.) St. Petersburg, Russkaja Musik-Gazeta. — 12°. 30 S. 40 K.

Ludwig, Friedrich.* Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte. Oeffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 4. November 1905. (Sonderabdr. aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 13 u. 14 vom 17. u. 18. Januar 1906.) München, Bayerische Druckerei u. Verlagsanstalt. — gr. 8°. 18 S.

Magazin, musikalisches s. nächsten Abschnitt.

Mann, F. E. Rolandslied u. Rolandssäulen. Zur Lösung eines alten Problems auf neuem Wege. Programm. Posen. — 4°. 27 S.

Marsan, Jules. La pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle. Paris (1905), Hachette. — 8°. XII, 524 p. et 15 planches.

Mason, Daniel Gregory. The romantic composers s. nächsten Abschnitt.

Mathews, W. S. B. A popular history of the art of music, from the earliest times until the present. With accounts of the chief musical instruments ... biographical notices of the greater composers ... specimens of music, and many engravings. Rev. ed. Chicago, The "Music" magazine publishing co. — 8°. 536 p. illus. (incl. ports., facsims.)

Meier, John. Kunstlied und Volkslied in Deutschland. Halle, Niemeyer. — 8°. V, 59 S. ℳ 1.

Ménil, F. de. L'école contrapuntique flamande au XVe et au XVIe siècle. Paris (1905), Demets. — 8°. 329 p.

Michael, Emil. Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrh. bis zum Ausg. d. Mittelalters. 4. Bd. Deutsche Dichtung u. deutsche Musik während des 13. Jahrh. A. u. d. T.: Kulturzustände d. deutsch. Volkes während d. 13. Jahrh. 4. Buch. 1.—3. Aufl. Freiburg i. B., Herder. — 8°. XXVII, 457 S. ℳ 6,40.

Mocquereau, André. Le décret du 14 février 1906 de la s. congrégation des rites et des signes rythmiques des Bénédictins de Solesmes. Paris, Desclée. — 25 p.
[cf. La Revue musicale VI, 378.]

Muoni, G. Note per una critica storica del Romanticismo. Milano, Società editrice libraria. — L. 2,50.
[cf. Rivista mus. ital. XIII, 165.]

Niemann, Walter.* Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XI, 155 S. m. 6 Bildn. ℳ 4.

Paldaofs, G. La musica in Oriente. [Biblioteca del popolo, n. 404.] Milano, Sonzogno. — 16° fig. 63 p. 15 c.

Pasquetti, Guido.* L'oratorio musicale in Italia: storia critico-letteraria, con una lettera del prof. Guido Mazzoni e prefazione del prof. P. Alessandro Ghignoni. Firenze, succ. Le Monnier. — 8°. XXIII, 505 p. L. 5.

Pedrell, Felipe.* La festa d'Elche, ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le trépas et l'assomption de la Vierge. Conférence composée pour les fêtes musicales et populaires de la Schola à Montpellier. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie; bureau d'édition de la „Schola", 269, rue Saint-Jacques. — 8°. 51 p. avec musique fr. 1,50.
[Documents pour servir à l'histoire des origines du théâtre musical.]

Portal, Charles. Notes sur quelques fondeurs de cloches du XVe au XVIIIe siècle. Paris, Imprimerie nationale. — 8°. 11 p.
[Extrait du Bulletin archéologique, 1905.]

Radiciotti, Giuseppe. Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX. Roma, tip. della R. Accademia dei Lincei.

Raggi, Aless. e Luigi. Il teatro comunale di Cesena: memorie cronologiche, 1500 a 1905. Cesena, tip. G. Vignuzzi e C. — 8° fig. 335 p., con tavola L. 5.

Rautenstrauch, Joh. Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen s. Abschnitt V unter Luther, Martin.

Riemann, Hugo. Katechismus der Musikgeschichte. 3. verb. Aufl. I. Tl.: Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. — II. Tl.: Geschichte der Tonformen. 3. verb. Aufl. [Max Hesse's illustrierte Katechismen. Bd. 2 und 3.] Leipzig, M. Hesse. — 8°. VIII, 161 S. u. IV, 230 S. Je ℳ 1,50. In 1 Bd. geb. ℳ 3,50.

Rietsch, Heinrich. Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte der musikal. Technik. 2. durchges. u. verm. Aufl. Mit 135 in den Text gedr. Notenbeispielen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XII, 192 S. ℳ 4.

Romagnoli, Ettore. La musica greca. Roma (1905), Verlag der Nuova Antologia.
[Angezeigt u. besprochen in: Musik. Wochenblatt 1906, S. 839.]

Rose, E. W. Cathedrals and cloisters of South of France. 2 vols. London, Putnam. — 8°. 634 p. il. 21 s.

Rota, Giuseppe. La musica in sedici tavole sinottiche, con spiegazioni teoriche ed un apendice per la voce. Milano, Bertarelli & Co.

Sankey's story of the gospel hymns and of sacred songs and solos; with an introduction by Theodore L. Cuyler. Philadelphia, Sunday School Times Co. — 12°. 8+272 p. por. 75 c.

Schering, Arnold. Die Anfänge des Oratoriums. Habilitationsschrift. Leipzig (1907), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 66+XXVII S. (S. XIII—XXVII) Musikbeilagen.
[Der Fakultät eingereicht im Februar 1906 als Bruckstück einer größeren „Geschichte des Oratoriums".]

Sharp, W. Progress of art in the century. To which is added a History of music in the 19th century by Elizabeth A. Sharp. (19th Century series.) London, Chambers. — 8°. 486 p. 5 s.

Sig, Ludwig. Das geistliche Schauspiel im Elsaß. Ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Theaters. Straßburg, F. X. le Roux & Co. — gr. 8°. 48 S. ℳ 1.

Skinner, Oliver Ross and Mrs. John R. Gray. A comprehensive musical history, treating of music, musicians, musical instruments and the development of musical art from the earliest times up to the present; comp. from lessons used in the classes of the Wesleyan college of music. [2 d ed.] Bloomington, Ill., Pantagraph ptg. and sta. co., copyright 1905. — gr. 8°. 126 p. illus. $ 1,50.

Soubies, Albert. Histoire de la musique: I, Iles britanniques; II, Les XVIIIe et XIXe siècles. Paris, Flammarion. — 32°. 149 p. et 2 grav. fr. 2.

Strzygowski, Jos. Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Mit e. Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange m. der syr. Bilderredaktion des Psalters untersucht. Mit e. Einleitg. v. V. Jagić. [Aus: Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss.] Wien, A. Hölder in Komm. — 4°. LXXXVII, 139 S. m. 1 Taf. in Farben-, 61 in Lichtdr. u. 43 Abbildgn. im Texte. ℳ 42.

Succo, Frdr. Rhythmischer Choral s. Abschnitt VII.

Theunissens, L.* La musique à Anvers aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Copie du manuscrit de . . . Léon de Burbure. Anvers, Impr. J. van Hille-De Backer, rue Zirk, 35. — gr. 8°. 100 p.

[Extrait des „Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique".]

Valentin, Caroline.* Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfang des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrh. Frankfurt a/M., K. Th. Völcker. — gr. 8°. XII, 280 S. u. 8 Taf. ℳ 8.

Weddingen, Otto. Geschichte der Theater Deutschlands, in 100 Abhandlungen dargestellt, nebst e. einleit. Rückblick zur Geschichte der dramat. Dichtkunst u. Schauspielkunst. Mit zahlr. Illustr., Fksms. u. Beilagen. Berlin, E. Frensdorff. — Lex. 8°. XXVI, 1209 S. ℳ 30.

Weingartner, Felix. The symphony writers since Beethoven. From the German by Arthur Bles. London, Reeves. — 8°. 170 p. with 12 portraits. 6 s.

Weinmann, Karl. Geschichte der Kirchenmusik. [Sammlung Kösel. Bd. 6.] Kempten, J. Kösel. — kl. 8°. VI, 186 S. Geb. ℳ 1.

Westphal, Johs. Das evangelische Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwickelung. 2., verm. u. verb. Aufl. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — gr. 8°. XVII, 221 S. ℳ 2,70.

Wickenhagen, Ernst. Kurzgefaßte Geschichte der Kunst, der Baukunst, Bildnerei, Malerei u. Musik. 11. Aufl. Eßlingen, P. Neff. — Lex. 8°. VI, 322 S. mit 1 Heliograv., 3 farb. Taf. u. 302 Abbildgn. im Text. — Geb. ℳ 5.

Wiener, Osk. Das deutsche Studentenlied. [Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütz. Kenntnisse in Prag. No. 329.] Prag, Calve in Komm. — gr. 8°. S. 27 bis 52. ℳ 0,40.

Wilhelm, Adolf. Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen. Mit e. Beilage von Georg Kaibel, hrsg. v. A. W. Mit 68 Abbildgn. im Texte. [Sonderschriften des österreichischen archäologischen Instituts in Wien. VI. Bd.] Wien, Hölder. — Lex. 8°. 279 S. Geb. ℳ 16.

Williams, C. F. Abdy. The story of the organ. London, The Walter Scott Publishing. — XIV, 328 p. 3 s. 6 d.

Williams, C. F. A. The story of organ music s. voriges Jahrbuch.

Winter, G. Das deutsche Volkslied. Kurze Einführg. in die Geschichte u. das Wesen des deutschen Volksliedes. [Max Hesse's illustr. Katechismen. Bd. 34.] Leipzig, Hesse. — 8°. VIII, 141 S. ℳ 1,50.

Wyndham, Henry Saxe.* The annals of Covent Garden Theatre. From 1732 to 1897. With 45 illustrations. 2 vols. London, Chatto & Windus. — gr. 8°. XVI, 383 p. und VIII, 368 p. Geb. 21 s.

Zenger, Max. Entstehung u. Entwicklung der Instrumentalmusik. I. Tl. Von den ältesten Zeiten bis inklusive Beethoven. — [Dasselbe.] II. Tl. Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms. [Musikal. Magazin. Abhandlungen über Musik u.

ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Hrsg. von E. Rabich. Heft 12 u. 13.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8°. 60 S. ℳ 0,80 u. 8°. 39 S. ℳ 0,50.

Zuck, Otto. Das Kirchenlied, im Anschluß an biblische Lebensbilder behandelt. Mit e. Anhang: Kurze Geschichte d. Kirchenliedes. 3. Aufl. Leipzig, Degener. — 8°. VIII, 276 S. Geb. ℳ 3,40.

IV.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker, Festschriften etc.

Aderer, Adolphe. Hommes et choses de théâtre. Avec une préface de V. Sardou. Paris (1905), Calmann-Lévy. — 18°. 339 p. fr. 3,50.

Araktschieff, D. J. Musikalisch-ethnographische Skizzen über die grusische Volksmusik. (In russ. Sprache.) Moskau, Ethnographische Kommission. — 8°. 122 S.

Barnett, John Francis. Musical reminiscences and impressions. London, Hodder & Stoughton. — 8°. XVI, 341 p. illus. 10 s. 6 d.

Baughan, Edward Algernon. Music and musicians. London, Lane. 8°. 325 p. 5 s.

Berlioz, Hector.* Literarische Werke. 1. Gesamtausg. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°.

Band 7. Groteske Musikantengeschichten. Aus dem Franz. übertr. von Elly Ellès. — VI, 231 S. ℳ 5.

Blümml, E. K. und **Friedr. S. Krauß.** Ausseer und Ischler Schnaderhüpfel. Als Anhang: Vierzeiler aus dem bayrisch-österreich. Sprachgebiet. Mit Singweisen gesammelt u. hrsg. [Der Volksmund. Alte und neue Beiträge zur Volksforschung, hrsg. v. Friedr. S. Krauß. III. Band.] Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — kl. 8°. IX, 161 S. ℳ 1.

Bornewasser, Rudolf. „Gregoriushaus in Aachen." Festschrift zur Feier des 25jährigen Jubiläums am 6. Juni 1906. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik im Erzbistum Cöln. Aachen, La Ruellesche Akzidenzdruckerei.

Brandsch, G. Über Werden und Vergehen der Volksweisen. Vortrag. [Aus: „Akad. Blätter".] Hermannstadt, W. Krafft. — 8°. 20 S. ℳ 0,25.

Breithaupt, Rud. M. Musikalische Zeit- und Streitfragen. Gesammelte Skizzen u. Aufsätze. 2 Bde. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Bd. 58. 59.] Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. 94 und 101 S. Je ℳ 0,25.

Burgess, F. s. Nights at the opera.

Busiri-Vici, Andrea. I santi arcangeli del Paradiso al cospetto dell' Altissimo, custodi degli uomini. Lingua degli angeli nella musica ecclesiastica gregoriana, con appendice sopra i saloni di concerti musicali e liceo di musica sacra in Roma secondo la mente del sommo pontefice Pio X: studi e disegni autografici. Roma, tip. Civelli. — 4°. 73 p. con 8 tavole.

Celor, François. Chansons populaires et bourrées recueillies en Limousin. Brive (1905). — 8°. 303 p.

[Angezeigt ohne Verleger in Zeitschr. der int. Musik-Ges. VII, 385.]

Chaminade et **Casse.** Chansons patoises du Périgord, avec adaptation en vers blancs au rythme musical. Paris (1905), Champion. 8°. 28 p. fr. 2,50.

[Angezeigt in der Zeitschrift der internat. Musik-Ges. VII, 385.]

Chavarri, E. L. s. Kufferath, Maurice.

Curtis, Natalie. Songs of ancient America; three Pueblo Indian corn-grinding songs from Laguna, New Mexico; recorded, with pianoforte accompaniment and an explanatory introduction. New York, G. Schirmer. — kl. Fol. IX, 12 p.

Davidson, Gladys. Stories from the operas. Short biographies of the composers. London, T. W. Laurie. 8°. 304 p. 3 s. 6 d.

Denkschrift des XIX. deutschen Kirchengesangvereinstages (Schleswig, 2 u. 3. Sept. 1906). Leipzig, Breitkopf und Härtel. ℳ 0,60.

Destranges, Etienne. Consonances et dissonances, études musicales, avec une préface de Louis de Romain. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 480 p.

Doebner, Richard. Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten . . . (Publikationen aus den Kgl. preußischen Staatsarchiven, 79. Band). Leipzig 1905.

[Enthält auch ihre Korrespondenz mit Agostino Steffani. cf. die eingehende Kritik in der Zeitschrift der intern. Musik-Gesellschaft VIII, 85.]

Doménech, Anselm y Ferrés. Orféo Catalá. Memoria-ressenya corresponent al any 1905 llegida en la sessío inaugural de curs, celebrada 'l día 3 d'abril de 1906. Barcelona, imprempta Elzeviriana, rambla Catalunya, 14. — gr. 8°. 68 S.

Dreves, Guido Maria. Hymnographi latini s. Analecta hymnica, Abschnitt VII.

English-music, 1604 to 1904. Being the lectures given at the Music Loan Exhibition of the Worshipful company of musicians, held at Fishmongers Hall, June-July, 1904. London, The Walter Scott Publishing Co. — 8°. XX, 540 p. illus. 3 s. 6 d.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtl., szenisch und musik. analysiert, mit zahlr. Notenbeispielen. [Universal-Bibliothek Nr. 4750, 4768, 4789, 4790, 4803, 4804, 4805, 4846.] Leipzig, Reclam. 16°. Jede Nummer ℳ 0,20.

Bd. 3. Wagner, Rich. Lohengrin. (Max Chop.)

Bd. 4. Wagner, Rich. Tristan u. Isolde. (M. Chop.)

Bd. 5—8. Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen. Vorabend. Das Rheingold. — 1. Tag. Walküre. — 2. Tag. Siegfried. — 3. Tag. Götterdämmerung. (Max Chop.)

Bd. 9. Wagner, Rich. Parsifal. (M. Chop.)

Bd. 10. Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. (M. Chop.)

Everett, Grace Morrison. Hymn treasures. Cincinnati, Jennings & Graham. — 12°. 3+183 p. $ 1,25.

Festschrift* zum 2. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Verfaßt von Mitgliedern der Schweizerischen Landessektion und den Kongreßteilnehmern dargebracht vom Organisations-Komitee in Basel. Basel, Universitäts-Buchdruckerei von Friedrich Reinhardt. (Leipzig, Breitkopf & Härtel in Komm.) — 8°. 74 S. u. 12 Tafeln. ℳ 2,50.

[Für Mitglieder der Internat. Musikgesellsch. ℳ 2.]

Finck, F. N. Zwei Lieder der deutschen Zigeuner. [Aus „Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften".] Berlin, G. Reimer. Lex. 8°. 5 S. ℳ 0,50.

Forino, Luis. Apuntes de historia y estetica de la musica, escritos expresamentos para los discipulos del instituto musical de S. Cecilia en Buenos Aires. Roma, impr. Propaganda Fide. — 8°. XII, 151 con ritratto.

Frank, Karl. Musikalische Skizzen. Danzig, Lau in Komm. — 8°. 61 S.

Fromageot, Paul. Les compositeurs de musique versaillais. Ire série: Colin de Blamont, Bernard de Bury, les Philidor, L. Guichard, G. L. Chrétien, les Mathieu, R. Kreutzer. Versailles, imp. Aubert. — kl. 8°. 85 p. avec ports.

[Extrait du Versailles illustré.]

Zur **Geschichte** des städtischen Konservatoriums für Musik in Straßburg i. E. Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum 1855—1905. Straßburg, R. Schulz & Co.

Gilman, Lawrence. The music of to-morrow, and other studies. London, J. Lane. kl. 8°. 154 p. 4 s. 6 d.

Göhler, Georg. Die Musik. [In: „Die Kultur der Gegenwart" hrsg. v. P. Hinneberg.] Leipzig, B. G. Teubner. — gr. 8°. 19 S.

[Nicht einzeln zu haben.]

Gonnet, E. et Chouvet. Li nouvé de Peyrol, emè la musico di mai poupulari, segui d'uno dougeno de nouvé di réire li mai requist, tambèn emé la musico. Receuil d'un genre tout nouveau. Villedieu-Vaison (Vaucluse), Grande imprimerie provençale. 8°. 203 p. avec musique. fr. 2.

Grunsky, Karl. Festschrift s. nächsten Abschnitt unter Wolf, Hugo.

Guillerm et Herrieu. Mélodies bretonnes recueillies dans la campagne. Quimper, A. David. 8°. 43 p. fr. 2.

[Angezeigt und besprochen in: Zeitschrift der internat. Musik-Ges. VII, 388.]

Hoenika, Rost. Aus der Geschichte der Klaviermusik: I. Virtuosen der ersten Hälfte des 19. Jahrh. — Moscheles, Herz, Kalkbrenner. II. K.-M. v. Weber. (In russ. Sprache.) St. Petersburg, Russkaja Musik Gazeta. 16°. 150 S. 50 K.

Huneker, James. Melomaniacs. London, T. Werner Laurie. — 8°. 360 p. 6 s.

Jelmoli, Hans. Studien und Landschaften. Zürich, Schulthess & Co. — ℳ 2,20.

[Angezeigt und besprochen in: Neue Zeitschrift für Musik 1906, S. 333.]

Ilg, J. Gesänge und mimische Darstellungen nach deutschen Konzilien des Mittelalters. [Programm.] Urfahr. — 8°. 23 S.

Joyce, Patrick Weston. Ancient Irish music; comprising one hundred Irish airs hitherto unpublished, many of the old popular songs and several new songs; the harmonies by Glover Reissue. New York, Longmans, Green & Co. — 4°. 9+104 p. $ 1.

Israfel. Musical fantasies. London (1905), Simpkin Marshall. — kl. 8°. 215 p. 5 s.

[Angezeigt und besprochen in: Zeitschrift der internationalen Musik-Ges. VII, 389.]

Kirchengesangvereinstag, der 18. deutsche evangelische, zu Rothenburg o. T. am 17. u. 18. VII. 1905. Leipzig (1905), Breitkopf & Härtel. — 8°. 79 S. ℳ 0,60.

Unsere **Kirchenliederdichter.** Bilder und Bildnisse aus der Geschichte des evangelischen Kirchenliedes. 1. und 2. Band. Hamburg, Schloessmann. — 8°. Geb. je ℳ 1,50.

I. 5. Aufl. III, 160 S. — II. 3. Aufl. III, 160 S.

Klauwell, Otto.* Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. III, 254 S. ℳ 4.

Kobbé, Gustav. Famous American songs. New York, T. Y. Crowell & Co. — gr. 8°. 18+169 p. il. pors. $ 1,50.

Kohut, A. Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten. Mit ungedruckten Briefen und Gedichten von D. Fr. E. Auber, Berth. Auerbach, Friedr. v. Bodenstedt u. v. a. Lieferung 4.—8. (Schl.-)Lfrg. Berlin, Kuhz. — gr. 8°. Je ℳ 1.

Konzertführer, Kleiner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — kl. 8°.

Liszt, Franz. Missa solemnis [Graner Festmesse]. (Alfred Heuss). 16 S. ℳ 0,10.

Händel, Georg Friedr. Saul [In der Einrichtung von Fr. Chrysander]. (Alfred Heuss). 30 S. ℳ 0,20.

Novák, Vítězlav. Von ewiger Sehnsucht. Tondichtung. Op. 33. (Paul Klengel). ℳ 0,10.

Kopp, Arthur.* Ältere Liedersammlungen. 1. Sächsische Bergliederbüchlein. — 2. Der Frau v. Holleben (geb. v. Normann) Liederhandschrift. [Beiträge zur Volkskunde. Im Auftrage des Vereins für sächs. Volkskunde herausg. v. E. Mogk. Heft 4.] Leipzig, G. Schönfeld. — gr. 8°. VI, 213 S. Geb. ℳ 4,50.

Kretzschmar, Hermann. Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge. Volksausgabe. Leipzig, C. F. Peters. — gr. 8°. 96 S. ℳ 1.

Kufferath, Maurice. Músicos y filósofos. Wagner, Nietzsche, Tolstoi, traducción y notas de E. L. Chavarri. Madrid, viuda de R. Serra. — 8°. 208 p.

Laurencie, Lionel de la.* La vie musicale en province au XVIIIe siècle. — L'académie de musique et le concert de Nantes à l'hôtel de la bourse (1727—1767). Avec sept reproductions hors texte. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — gr. 8°. XXVI, 211 p. fr. 5.

Ledent, Richard. La musique à l'exposition universelle et internationale de Liége. Liége (1905), Imprimerie moderne. — kl. 8°. 71 p., portr. fr. 1.

Leichtentritt, H. Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet nebst erläuterndem Text. Notenausg. 1. Band. Berlin (1907), Bard, Marquardt & Co. — Lex. 8°. 110 S. Kart. ℳ 5.

Leruth, Jules. Les danses-è-rond. Recueil de crâmignons avec airs notés. Préface de Rodolphe de Warsage. Liége, impr. M. Thone. — 12°. 72 p., portr. fr. 0,60.

Lombard, Louis. Betrachtungen eines amerikanischen Tonkünstlers. Einzig berecht. Übersetzung des amerikan. Originals. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. — 8°. XVI, 139 S. m. Abbildungen. ℳ 2,50.

Mackinlay, M. Sterling. Antoinette Sterling and other celebrities: stories and impressions of artistic circles. London, Hutchinson & Co. — kl. 8°. XIII, 340 p. with 16 ports. and facsimiles. 16 s.

Magazin, musikalisches. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Hrsg. v. Ernst Rabich. Langensalza, H. Beyer & Söhne. — 8°.

11. Heft. Nagel, Wilib. Gluck und Mozart. Ein Vortrag (1905). — 36 S. ℳ 0,50.

12. Heft. Zenger, Max. Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. I. Teil. Von den ältesten Zeiten bis inkl. Beethoven. — 60 S. ℳ 0,80.

13. Heft. [Dasselbe.] II. Teil. Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms. — 39 S. ℳ 0,50.

14. Heft. Schmid, Otto. Das geistige Band in Mozarts Schaffen. — 20 S. ℳ 0,25.

16. Heft. Schmid, Otto. Johann Michael Haydn (1737—1806). Sein Leben und Wirken. — 19 S. ℳ 0,20.

Manca, Stan. Eroi ed eroine del teatro italiano: indiscrezioni. Serie I. Roma (1904!), Voghera. — 4°. 65 p. illustr.

Markow, A. B. — A. W. Masslow. — B. A. Bogosslowsky. Volks- und historische Lieder und Gesänge, gesammelt im Gouvernement Archangelsk im Jahre 1901. [In russ. Sprache.] Moskau, Ethnographische Kommission. — 8°. 157 S. 2 R.

Mason, Daniel Gregory. The romantic composers; with 7 pors. London, New York, Macmillan. — 8°. XI, 353 p. il. $ 1,50.
[Nämlich: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz und Liszt.]

Meier, John. Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen. Halle, Niemeyer. — 8°. CXLIV+92 S. ℳ 5.

Meier, John. Kunstlied und Volkslied in Deutschland. Halle, ebenda. — 8°. ℳ 1.

Melitz, Leo. Führer durch die Opern. 235 Operntexte nach Angabe des Inhalts, der Gesänge, des Personals und Szenenwechsels. Neue verb. u. verm. Aufl. Berlin, Globus-Verlag. — 8°. IV, VIII, 300 S. geb. ℳ 1.

Mennicke, Carl.* Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und themat. Katalogen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VI, 568 S. ℳ 20.

Mitjana, Rafael. Discantes y contrapuntos. — Estudios musicales (crítica é historia). Valencia, Sempere y Co. — 8°. 214 p.

Monographien moderner Musiker. Kleine Essays über Leben und Schaffen zeitgenöss. Tonsetzer, mit Portraits. 1. Bd. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. — 8°. III, 189 S. mit 17 Bildn. Geb. ℳ 2.

Münzer, Georg. Das Singebuch des Adam Puschman s. Abschnitt V unter Puschman, A.

Musik, die. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. von Richard Strauß. Berlin, Bard, Marquardt & Co. — 8°.

3. Wolzogen, Hans von. Wagner-Brevier. 2. Aufl. — 66 S. m. 4 Vollbild. u. 4 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

5. Wolzogen, Hans von. Bayreuth. 2. Aufl. — 81 S. mit 21 Vollbild. u. 1 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

13. 14. Wolfrum, Phil.* Joh. Seb. Bach. — 180 S. m. 16 Vollbild. u. 11 Fksms. Kart. ℳ 2,50.

16. 17. Bischoff, H. Das deutsche Lied. (1905). — 117 S. mit 22 Vollbild. und 14 Notenbeilagen. (Zweite Aufl. 1906). Kart. ℳ 3.

18. Batka, Rich. Die Musik in Böhmen. — IV, 100 S. mit 6 Vollbildern u. 6 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

19. Wolff, Ernst. Robert Schumann. — Mit 10 Vollbild. u. 6 Fksms. 86 S. Kart. ℳ 1,50.

21. Simon, James. Faust in der Musik. — 63 S. mit 12 Vollbildern und 12 Fksms. Kart. ℳ 1,50.

Musikfest, I. Baden-Badener, am 9., 10. und 11. Juni 1906 im großen Konzertsaale des Konversationshauses Baden-Baden. Baden-Baden, F. Spies in Komm. — schmal 8°. 36 S. mit 1 Bildnistafel. ℳ 1,40.

Nights at the opera. London, De la More Press. — 8°. Je 1 s.

Verdi's Il Trovatore and Rigoletto (F. Burgess). — Wagner's Flying dutchman (Bearbeiter nicht genannt).

Pedrell, Felipe.* La cansó popular Catalana, la lírica nacionalisada y L'obra de l'Orfeó Català. Illustracions y notes breus seguidas del programa ... del concert en honor dels congressistes del Congrés internacional de la llengua Catalana ... 16 d'octubre de 1906. Barcelona, Societat anónyma La Neotipia. — 8°. 60 S. 1 pes.

Pedrell, Felipe. Musicalerías, colección excogida de artículos de crítica musical. Valencia, F. Sempere y Co. — 8°. VII, 240 p.

Pommer, Jos. Volksmusik des deutschen Steiermark. 444 Jodler u. Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreich. Grenzgebiete. Melodisch-alphabet. Anordnung. Wien. (Leipzig, A. Robitschek in Komm.) — schmal kl. 8°. VIII, 386 u. XIV S. ℳ 3.

Reuchsel, Maurice. L'école classique du violon. Deuxième édition. Précedée de notes sur „Le violon à travers les siècles“ par l'auteur, et ornée de 17 gravures. Paris, Fischbacher. — 8°. 101 p. fr. 2.

Le romancero scandinave. Choix de vieux chants populaires du Danemark, de la Suède, de la Norvège, de l'Islande et des îles Féroé. Traduction en vers populaires assonants par Léon Pineau. Paris, Leroux. — 18°. 245 p. fr. 5.

[Collection de contes et chansons populaires. t. 30.]

Ritter, William. Études d'art étranger. Paris, Mercure de France.

[Angezeigt in: Le Mercure musical II, S. 580.]

Roncaglia, C. Appunti musicali. Milano, Pallestrini e C. — 8°. 64 p.

[Angezeigt und besprochen in: Rivista mus. ital. XIII, 166.]

Rowlands, W. Among the great masters of music: scenes in the lives of famous musicians. London, Richards. — gr. 8°. 248 p, 32 reproductions of famous paintings, 3 s. 6 d.

Runge, Paul. Die Lieder des Hugo von Montfort s. nächsten Abschnitt und Hugo v. Montfort.

Sang und Klang im XIX./XX. Jahrh. Ernstes und Heiteres aus dem Reiche der Töne. Mit einer Anzahl Biographien und Portraits herausg. u. eingerichtet v. Vikt. Hollaender. (III. Bd.) Berlin, Neufeld & Henius. — 4°. XIV, 384 S. Geb. ℳ 12.

Saunier, Bertha Seavey. Stories of the four great composers for young people: Mendelssohn, Mozart, Beethoven and Haydn. New York, Chicago, The S. Brainard's sons co. — gr. 8°. 123 p.

Savj, Lopez Paolo. Trovatori e poeti: studi di lirica antica. Palermo, Sandron. — 16°. 248 p. L. 3.

[Biblioteca di scienze e lettere, n. 30.]

Scholtze, Johannes. Vollständiger Operettenführer durch die Repertoireoperetten, nebst Einführgn., geschichtl. u. biograph. Mitteilungen. Berlin, S. Mode. — kl. 8°. XII, 333 S. Geb. ℳ 2.

[Auch in 11 Heften zu je ℳ 0,20.]

Simon, James. Faust in der Musik. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Rich. Strauß. Bd. 21.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 63 S. mit 12 Vollbildern und 12 Fksms. Kart. ℳ 1,50.

Smolensky, St. Aus den Reise-Erinnerungen. (In russischer Sprache.) St. Petersburg, Russkaja Musik-Gazeta. — 12°. 52 S. 25 K.

[Seine musikpaläographische Forschungsreise nach Athos betreffend.]

Soldene, Emily. My theatrical and musical reminiscences. New edit. London, T. S. Clark. — 8°. 318 p. 3 s. 6 d.

Soubies, Albert. Les membres de l'académie des beaux-arts depuis la fondation de l'institut (première et seconde séries: 1795—1852). 2 vols. Paris, Flammarion. — 8°.

[cf. Le guide musical 1906, S. 422.]

Spaun, Anton v. Das österreichische Volkslied, mit einem Nachruf von Adalbert Stifter. 2. Aufl. Wien, Robitschek. — kl. 8°. ℳ 0,20.

Starczewski, Felix. Musikalische Reflexionen. (In polnisch. Sprache.) Warschau, Selbstverlag. — 8°. 122 S.

[Angezeigt in der Zeitschrift der internat. Musik-Ges. VII, 393.]

Starczewski, F. Aus der Musik. Lose Bemerkungen und Notizen. [In polnischer Sprache.] Warschau, Sadowski. — 8°. III, 100 S.

[Angezeigt in: Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellsch. VIII, 72.]

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 5. u. 6 Aufl. Stuttgart (1907), Muth. — kl. 8°. 374 S. Geb. ℳ 3.

Strantz, Ferdinand von. Persönliche Erinnerungen an berühmte Sängerinnen des XIX. Jahrhunderts. Berlin, H. Lazarus. — gr. 8°. 44 S. ℳ 1.

Strauß, Eduard. „Erinnerungen". Wien, Deuticke. — gr. 8°. 175 S. m. 18 Taf. Geb. ℳ 3.

Streatfeild, R. A. Modern music and musicians. London, Methuen. [New York, Macmillan.] — 8°. 368 p. 24 Illus. 7 s. 6 d.

Surette, Thomas Whitney. The new musical education; popular course on the great composers. Lesson I. New York, Music lovers library, Educational department, Aeolian company. — 8°.

Tschischka, F. und J. M. Schottky. Österreichische Volkslieder, mit ihren Singweisen gesammelt, nach der 2. verb. u. verm. Aufl. hrsg. v. Friedr. S. Krauß. [Der Volksmund. Alte und neue Beiträge zur Volksforschung, hrsg. v. Fr. S. Krauß. Bd. 1.] Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — kl. 8°. XXIII, 160 S. ℳ 1.

Upton, G. P. The standard operas: their plots, their music, and their composers. New ed., enl. and rev. London, Hutchinson. [Chicago, A. C. McClurg & Co.] — 8°. XX, 495 p. ports. 3 s. 6 d.

Vetter, Theodor. Über russische Volkslieder. [Neujahrsblatt auf das Jahr 1906. Zum Besten des Waisenhauses in Zürich von einer Gesellschaft herausg. 69. Stück. Zürich, Fäsi & Beer. — Lex. 8°. 31 S. m. 1 Taf. ℳ 3,60.

Wild, Friedr. Praktisches Handbuch f. Festspielbesucher des Prinzregenten-Theaters. Leipzig, C. Wild. — kl. 8°. IV, 35, 18, 12, 6 und 5 S. mit 32 Bildnistaf. ℳ 2.

Wolzogen, Hans von. E. T. A. Hoffmann und Rich. Wagner s. nächsten Abschnitt unter Hoffmann, E. Th. A.

Wossidlo's, Walther, Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. Nr. 103, 104. — [Desgleichen.] Operetten-Bibliothek. Nr. 301. — [Desgleichen.] Oratorien-Bibliothek. Nr. 200, 202, 203. Leipzig, Rühle & Wendling. — kl. 8°. Je ℳ 0,20.

[Nr. 103. Puccini, Tosca; 104. Tschaikowsky, Eugen Onegin; 200. Haydn, Schöpfung; 202. Mendelssohn, Elias; 203. Mendelssohn, Paulus; 301. Strauß, Fledermaus.]

Neues **Wunderhorn.** Die schönsten deutschen Volkslieder aus alter und neuer Zeit mit Singweisen und Bildern v. Fr. Stassen, E. Liebermann, Fr. Hein u. a. Zusammengestellt u. hrsg. v. K. Henniger. Berlin, Fischer & Franke. — kl. 8°. VII, 238 S. Geb. ℳ 2.

Young, Filson. Mastersingers. New and enlarged edit. London, Richards. — 8°. 226 p. 5 s.

Ziska, Frz. Österreichische Volksmärchen. Als Anhang: Kinderlieder und Kinderreime aus Niederösterreich. Neu hrsg. u. eingeleitet v. E. K. Blümml. [Der Volksmund. Alte und neue Beiträge zur Volksforschung. Bd. IV.] Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — kl. 8°. 138 S. ℳ 1.

V.

Biographien und Monographien.

Ariosti, Attilio.
Ebert, A. Attilio Ariosti in Berlin (1697—1703). Ein Beitrag z. Geschichte d. Musik am Hofe König Friedrichs I. v. Preußen. [Dissertation.] Bonn (1905). — 8°. 101 S.

Bach, Johann Sebastian.
Klotz, E. Das fragwürdige Todtenbein von Leipzig. (Satire auf die tieftraurige Historie vom Leben, Sterben und der Ausgrabung der Gebeine J. S. Bachs.) Herzerfrischender Bilderbogen als ein Denkmal f. einen in Leipzig vergessen-verfaulten, großen Künstler deutschen Geistes. Leipzig, P. de Wit. — Lex. 8°. 20 Bl. in Leporelloform mit Abbildungen. In Leinw.-Decke ℳ 10.

— Landowska, Wanda. Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des œuvres de clavecin de J. S. Bach. Poitiers (1905), impr. Blais et Roy. — kl. 8°. 16 p.
[Extrait du Mercure de France du 15 novembre 1905.]

— Pirro, André.* J. S. Bach. [Les maîtres de la musique.] Paris, Alcan. — 8°. 245 p. fr. 3,50.

— Riemann, Hugo. Katechismus der Fugen-Komposition. (Analyse v. J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und „Kunst der Fuge".) s. Abschnitt VI.

— Wolfrum, Phil.* Johann Seb. Bach. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Rich. Strauß. Bd. 13, 14.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 180 S. m. 16 Vollbild. u. 11 Fksm. Kart. ℳ 2,50.

Baude de la Quarière.
La chanson de „Bele Aelis" par le trouvère Baude de la Quarière. Étude métrique par R. Meyer; Essai d'interprétation par J. Bédier. Étude musicale par P. Aubry. Paris, Picard et fils. — 8°. 23 S.

Beach, Mrs. H. H. A.
Goetschius, P. Mrs. H. H. A. Beach. Boston, New York [etc.] A. P. Schmidt. — 8°. 134 p. front. (port.).

Beethoven, Ludwig van.
Beethoven-Kalender s. Abschnitt II.

— Frimmel, Theodor von.* Beethoven-Studien. II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters. München, G. Müller. — Lex. 8°. IX, 278 S. m. 4 Taf. Kart. ℳ 5.

— Grove, George.* Beethoven und seine neun Symphonien. Deutsche Bearbeitung v. Max Hehemann. London, Novello & Co. — 8°. IX, 365 S. ℳ 5.

— Hadden, J. C. George Thomson. The friend of Burns. His life and correspondence. London, J. C. Nimmo.
[Enthält auch seine Korrespondenz mit Beethoven cf. Neue Musik-Zeitung XXVIII, S. 161.]

— Kalischer, Alfr. Chr. Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. (In zirka 25 Lieferungen.) Lief. 1—2. Berlin, Schuster & Loeffler. — 8°. Je ℳ 0,60.

— Kerst, Friedrich. Beethoven. The man and the artist, as revealed in his own words. Edited and translated by H. Edward Krehbiel. London, Gay & Bird. — 8°. 4 s. 6 d.

— Marx, Adolf Bernhard. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. In 2 Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke. 2 Bde. Leipzig, Gebr. Reinecke. — gr. 8°. ℳ 12,50.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. intern. Musik-Gesellschaft. VIII, S. 33.]

— Prelinger, Fritz. Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. u. erläutert. 1. Bd. 1783—1814. Wien (1907), C. W. Stern. — 8°. XVIII, 374 S. ℳ 5.

— Prod'homme, J.-G. Les symphonies de Beethoven (1800—1827). Préface de M. Edouard Colonne. Paris, Delagrave. — 8°. XIV, 492 p. avec musique. fr. 5.

— Rietsch, Heinrich.* Diabellis „Vaterländischer Künstlerverein". s. unter Diabelli, Anton.

Beethoven, Ludwig van

Walker, E. Beethoven. (Music of the masters.) London, Lane. — 12°. 208 p. 2 s. 6 d.

— Wegeler und Ries.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Alfr. Chr. Kalischer. Berlin, Schuster & Loeffler. — 8°. XIII, XII, 228 S. mit 1 Bildnis und 3 Fksms. ℳ 3.

— Weingartner, Felix.* Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. XI, 197 S. ℳ 5.

Behaim, Michel.

Kühn, A. Rhythmik und Melodik Michel Beheims (!) [Dissert.] München. — 8°. 88 S.

— Münzer, Georg. Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Behaim s. Puschman, A.

Berlioz, Hector.

Boschot, Adolphe.* La jeunesse d'un romantique. Hector Berlioz 1803—1831. D'après de nombreux documents inédits. Paris, Plon-Nourrit. — 8°. XII, 543 p. avec 3 portrs. fr. 3,50.

— Prod'homme, J.-G. Hector Berlioz (1803—1869). Leben und Werke nach unbekannten Urkunden und den neuesten Forschungen nebst einer Bibliographie seiner musikal. und literar. Werke, e. Ikonographie und e. Genealogie der Familie Hector Berlioz' seit dem 16. Jahrh. Vorrede v. Alfr. Bruneau. Aus dem Franz., mit vielen Verbessergn. seitens des Verf. sowie e. ausführl. Personen-, Sach- und Ortsregister nebst e. Nachwort v. Ludw. Frankenstein. Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — Lex. 8°. VIII, 395 S. mit 1 Bildnis. Geb. ℳ 7.

Boccherini, Luigi.

Parodi, Lorenzo. Boccherini.

[Ohne weitere Angaben angezeigt im Ménestrel 1906 S. 218.]

— Rosadi, Giov. Di Luigi Boccherini, compositore. Lucca, tip. Amedei. — 16°. 43 p. 50 c.

Brahms, Johannes.

Kalbeck, Max.* Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg. 2 Bände. Berlin (1907), Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft. — gr. 8°. XXIX, 200 S. mit 2 Portrs. und 286 S. mit 2 Portrs. Je ℳ 3,50.

— Thomas, Wolfg. A.* Johannes Brahms. Eine musikpsychologische Studie in fünf Variationen. Straßburg (1905), J. H. E. Heitz. — 8°. 120 S. mit 2 Bildn. und 1 Fksm. ℳ 3.

Bülow, Hans von.

Steiner, A.* Hans von Bülow. [94. Neujahrsblatt der allgem. Musikgesellschaft in Zürich 1906.] Zürich, Hug & Co. in Komm. — Lex. 8°. 35 S. mit 1 Bildnis. ℳ 2,40.

Burney, Charles.

Hill, Constance. The house in St. Martin's street, being chronicles of the Burney family. London, New York, Lane. — 8°. XVI, 366 p. il. 21 s.

Caruso, Enrico.

Caruso's book: being a collection of caricatures and character studies from original drawings of the Metropolitan opera company. New York, Rob. Grier Cooke. — Fol. 600 p. il. $ 50.

Chopin, Frédéric.

Karasowski, Moritz. Frédéric Chopin, his life and letters. 2 vols. Transl. by Emily Hill. London, Reeves. — 8°. 448 p. ports. and music. 10 s.

— Kleczynski, Jean. Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres. Trois conférences faites à Varsovie. Paris, Noël. — 18°. XII, 96 p. avec portr., grav., et musique. fr. 2.

— Poirée, Elie. Chopin. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. — 8°. 130 p.

Cornelius, Peter.

Istel, Edgar. Peter Cornelius. [Musiker-Biographien. Bd. 25. Universal-Bibliothek. Nr. 4766.] Leipzig, Reclam. — 16°. 128 S. ℳ 0,20.

Diabelli, Anton.

Rietsch, Heinrich.* Diabellis „Vaterländischer Künstlerverein". [Sonderabdr. aus dem 57. Bericht der Lese- u. Redehalle der deutschen Studenten in Prag über das Jahr 1905.] Prag, Verlag der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten. — gr. 8°. 11 S. m. Notentafeln.

Dumont, Henry.

s. Mont, Henry du.

Duval, Alexandre.

Bellier-Dumaine, Ch. Alexandre Duval et son œuvre dramatique. Paris, Hachette. — 8°.

[Angezeigt und besprochen in: Le guide musical 1906, S. 323.]

Elgar, Edward.

Newman, Ernest.* Elgar. (The music of the masters.) London, New York, John Lane. — kl. 8°. 188 p., port. Geb. 2 s. 6 d.

— Newman (Cardinal). Dream of Gerontius. Intro. and notes by N. F. Egan. London, Longmans. — 8°. 80 p. 1 s. 6 d.

Elias de Barjols.

Stronski, S. Le troubadour Elias de Barjols. Edition critique publiée, avec une introduction, des notes et un glossaire. Toulouse, impr. et libr. Privat; Paris, Picard et fils. — 8°. LIV, 161 p. fr. 5.

Finkenstein, Jettka.

Wilda, Osc. Jettka Finkenstein, großherzogl. hessische Kammersängerin. Eine biographische Skizze zum 25jähr. Künstlerjubiläum. Breslau, Schletter. — gr. 8°. 31 S. mit Abbildungen. ℳ 0,30.

Franck, César.

Indy, Vincent d'.* César Franck. [Les maîtres de la musique.] Paris, Alcan. — kl. 8°. 254 p. avec musique. fr. 3,50.

Franz, Robert.

[Golther, Wolfg.]* Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach. Ein Briefwechsel 1861—1888. Berlin (1907), A. Duncker. — gr. 8°. XI, 368 S., 2 Ports. ℳ 3.

Gasparo di Salò.

Berenzi, Ag. Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo. Brescia, stamperia Fratelli Geroldi. 8°. 49 p.

Gerhardt, Paul.

Gerhardts, Paul, sämtliche Lieder. Jubiläums-Volksausgabe. Zwickau, Herrmann. — kl. 8°. XII, 336 S. m. Bildn. Kart. ℳ 0.80.

— Gründler, Ad. Paul Gerhardts Leben und Lieder. 8.—15. Tausend. [Unsere Kirchenliederdichter. Bd. 3.] Hamburg, Schloessmann. — 8°. 16 S. ℳ 0,10.

— Kaiser, Paul. Paul Gerhardt. Ein Bild seines Lebens. Leipzig, Hesse. — 8°. 77 S. mit Abbildungen. ℳ 0,50.

— Kaiser, Paul. Paul Gerhardt. Ein Volksabend. [Volksabende, begründet v. Herm. Kaiser. Heft 8.] Gotha (1907), Perthes. — gr. 8°. 31 S. ℳ 0,75.

— Knodt, Emil. Paul Gerhardt. Sein Leben und seine wichtigsten Lieder. Ein Jubiläumsbüchlein f. die Jugend und das Volk. Herborn, Buchh. des nass. Colportagevereins. — 8°. 80 S. mit Abbildungen. ℳ 0.25.

— Köhler, Johannes. Paul Gerhardt, sein Leben und Dichten. Zur 300jährigen Wiederkehr seines Geburtstages für Volk und Jugend erzählt. Langensalza (1907), H. Beyer & Söhne. — 8°. VII, 38 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,40.

— Milt, Frdr. Paul Gerhardt. Ein Gedenkblatt zur 300. Wiederkehr seines Geburtstags 12. III. 1607. Freunden des evangel. Kirchenliedes in Schule und Haus dargeboten. Nagold, G. W. Zaiser. — kl. 8°. 72 S. mit Bildn. ℳ 0,30.

— Nelle, [W.] Paul Gerhardt-Feiern im Paul Gerhardt-Jahre 1907. [S.-A. aus: Denkschrift des XIX. deutschen Kirchengesangvereinstages.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — ℳ 0,50.

— Petrich, Herm. Paul Gerhardt, seine Lieder und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung und der christlichen Kirche. Auf Grund neuer Forschungen und Entdeckungen. Gütersloh (1907), Bertelsmann. — 8°. XVI, 240 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3.

— Pick, Bernard. Lyra Gerhardti; or, a selection of Paul Gerhardt's spiritual songs: a memorial leaf. Burlington, Ja., German Literary Board. — 12°. 3+95 p. 40 c.

Gerhardt, Paul.

— Stein, Armin. Paul Gerhardt der Sänger im Heiligtum. (Sein Leben und Wirken für Jung und Alt erzählt.) Konstanz, C. Hirsch. — 8°. 32 S. mit 23 Orig.-Zeichngn.; 1 Portr. sowie 2 Taf. ℳ 0,15.

— Stockhausen, Fanny. Bilder aus Paul Gerhardts Leben. Festspiel. Leipzig (1907), F. Jansa. — kl. 8°. 31 S. ℳ 0,30.

— Tümpel, W. Paul Gerhardts geistliche Lieder. Von Philipp Wackernagel. Neu bearb. u. hrsg. v. W. Tümpel. 9. Aufl. Gütersloh (1907), Bertelsmann. — kl. 8°. 40+479 S. Geb. ℳ 3.

— Ziegenfuß, Alfr. Paul Gerhardt. Dramatisches Lebensbild. Ein Festspiel zu des evangel. Liederdichters 300. Geburtstage (geb. 12. III. 1607). Dresden, Holze & Pahl. — 8°. 36 S. ℳ 0,50.

Gerson, Jehan.

Lafontaine, abbé. Jehan Gerson (1363 à 1429). Paris, Vve Poussielgue. — 18° jésus. 340 p.

Glinka, Michael Iwanowitsch.

Ismailoff, A. N. Kurzer Abriß des Lebens und der musikalischen Entwicklung M. I. Glinkas. (In russ. Sprache.) St. Petersburg, Bessel. — 8°. 40 S. 75 K.

Gluck, Christoph, Wilibald.

Nagel, Wilibald. Gluck und Mozart. Ein Vortrag. s. Magazin, musikalisches in Abschnitt IV.

— Udine, Jean d'. Gluck. Biographie critique. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. — 8°. 128 p. et 12 grav. fr. 2,50.

Graun, K. H. und J. G.

Mennicke, Carl. Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, s. vorigen Abschnitt.

Gregor I., Papst.

Lex, F. Papst Gregor I. Teil II. [Programm.] Cilli (1905). — 8°. 21 S.

Grétry, André-Modeste.

Gheude, Charles. André-Modeste Grétry. Liége, 10, rue Henkart.

[Extrait de Wallonia, no 3, mars 1906. — Hors commerce.]

Grieg, Edvard.

Finck, H. Th. Eduard Grieg s. voriges Jahrbuch.

Guarneri, Giuseppe.

Petherick, Horace.* Joseph Guarnerius, his work and his master. („The Strad" lib. No. XVI.) London, „The Strad" office. — 8°. [VIII], 220 p. il. 5 s.

Händel, Georg Friedrich.

Goldschmidt, Hugo. Nach welchen Grundsätzen haben wir die Ausgestaltung und Vervollkommnung des Händelschen Einzelgesangs vorzunehmen? Vier Vorträge über Händel-Chrysander. Mainz, Verlag der Kais. Friedrich-Stiftung.

[Angezeigt in: Die Musik VI, 2. S. 80.]

— Heuss, A. Händelfest, Berlin 1906. Programmbuch. Erläuterungen zu den Aufführungen. Berlin, Konzertdirektion H. Wolff. — 8°. XI, 222 S. ℳ 2.

— Taylor, Sedley.* The indebtedness of Handel to works by other composers: a presentation of evidence. Cambridge, University Press. — 4°. XIII, 196 p. 12 s. 6 d.

— Volbach, Fritz. Georg Friedrich Händel. 2. verm. u. verb. Aufl. [Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister. Hrsg. v. Heinr. Reimann. Bd. II.] Berlin (1907), Harmonie. — Lex. 8°. VIII, 95 S. mit Abbildgn., 5 Taf. u. 3 Fksms. Geb. ℳ 4.

Hasse, Joh. Ad.

Mennicke, Carl. Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker s. vorigen Abschnitt.

Haydn, Joh. Michael.

Engl, Joh. Ev.* Zum Gedenken Joh. Michael Haydns. † 10. August. 1806 bis 1906. Salzburg, S.-A. aus dem „Salzburger Volksbl., 9. u. 10. August 1906. Im Selbstverlage der „Internationalen Stiftung: Mozarteum". — hoch 8°. 17 S. m. Bildn. auf dem Umschlag.

— Schmid, Otto. Johann Michael Haydn. (1737—1806.) Sein Leben und Wirken. [Musikal. Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Hrsg. v. E. Rabich. Heft 16.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — 8°. 19 S. ℳ 0,30.

Haydn, Joseph.
Soffredini, Alfr. Il piccolo Haydn: melodramma in due atti. Udine, tip. Missio. — 8°. 21 p. 30 c.
— Zöhrer, F. Der Fürst der Musik. Erzählung aus dem Leben Josef Haydns. [Österreichische Jugendbücher. Nr. 4.] Teschen, Prochaska. — kl. 8°. ℳ 0,42.
[Beigegeben: Allmenrausch u. Edelweiß. Eine Künstlergeschichte aus Tirol. Zusammen 67 S.]

Helmholtz, Hermann von.
Koenigsberger, Leo. Hermann von Helmholtz. Transl. by Frances A. Welby. Pref. by Lord Kelvin. London, Frowde. — 8°. 458 p. 16 s.

Herold, Louis-Joseph-Ferdinand.
Pougin, Arthur.* Herold. Biographie critique. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. — 8°. 127 p. et 12 reproductions hors texte.
[Entgegen der in den Musiklexicis gebräuchlichen Schreibart wird der Name des Komponisten hier durchweg ohne accent aigu geschrieben.]

Herzogenberg, Heinrich u. Elisabet von.
Kalbeck, M. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet v. Herzogenberg. s. unter Brahms, Johannes.

Hoffmann, E. Th. A.
Wolzogen, Hans v. E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien und Parallelen. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Bd. 63.] Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. 95 S. ℳ 0,25.

Irving, Henry.
Stoker, Bram. Personal reminiscences of Henry Irving. 2 vols. London, Heinemann. — kl. 8°.
[cf. Zeitschr. d. intern. Musik-Gesellsch. VIII, 72.]

Lasso, Orlando di.
Bäuerle, Herm.* Die „sieben Bußpsalmen" (septem psalmi poenitentiales) des Orlando di Lasso. Musikphilologische Studie. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. 91 S. ℳ 3.

Leschetizky, Theodor.
Hullah, Annette. Theodor Leschetizky. [Living masters of music, ed. by Rosa Newmarch.] London, New York, Lane. 8°. 4+85 p. front., plates, ports. 2 s. 6 d.

Liszt, Franz.
Heuß, Alfr. Missa solemnis (Graner Festmesse) von Franz Liszt. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — kl. 8°. 16 S. ℳ 0,10.

Luther, Martin.
Berlit, Georg. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen. Neudruck. [Sammlung Göschen. 7. Bd.] Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 160 S. Geb. ℳ 0,80.
— Rautenstrauch, Johannes. Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen bis zum 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der sächsischen Kantoreien und ihrer kulturellen Vorläufer, der katholischen Brüderschaften. [Leipziger] Inaugural-Dissertation. Leipzig, Druck v. Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 234 S.
[Das vollständige Werk erscheint später.]
— Wagner, Ernst. Luther als Pädagog. Vollständige Darstellung der pädagogischen Gedanken des großen Reformators in übersichtlicher und systematischer Ordnung. Für alle Erzieher, Lehrer, Leiter und Freunde der Schule bearbeitet. Mit einer biographischen Einleitung und dem Bildnisse Luthers. 3. verm. u. verb. Aufl. [Gresslers Klassiker der Pädagogik. (Neue Aufl.) 2. Bd.] Langensalza, Schulbuchhandlung. — 8°. X, 195 S. ℳ 2,50.

MacDowell, Edward.
Gilman, Lawrence. Edward MacDowell. (Living masters of music.) London, New York, J. Lane. — 8°. VIII, 80 p. 3 pl., 5 portr., 2 facs.

Marschner, Heinrich.
Klötzer, Franz Ludwig.* Heinrich Marschners Schul- und Chorzeit. Einladungsschrift zu der am Freitag, den 21. Dezember, nachmittags 5 Uhr, in der Aula des Johanneums stattfindenden Gedächtnisfeier. Zittau, Druck v. R. Menzel Nachf. — gr. 8°. 15 S.

Mahler, Gustav.
Specht, Richard. G. Mahler. Sechste Symphonie. Thematischer Führer. Leipzig, Kahnt Nachf. — 8°. ℳ 0,30.

Massenet, Jules.
Fournier (?). Étude sur le style de Massenet. Amiens, impr. Yvert et Tellier.
[Angezeigt in: Le Ménestrel 1906; S. 32.]

Mont, Henry du.
Quittard, Henri.* Un musicien en France au XVIIe siècle: Henry Du Mont (1610—1684). Étude historique et critique. Avec une préface de Jules Combarieu. Paris, Société du Mercure de France, 26, rue de Condé. — gr. 8°. VIII, 215 p. avec musique. fr. 10.

Montanhagol, Guilhem.
Coulet, Jules. Le troubadour Guilhem Montanhagol. Toulouse (1898!), Privat. — 8°. 241 p. fr. 5.
[Bibliothéque méridionale, I série, t. 4.]

Montfort, Hugo von.
Runge, Paul.* Hugo v. Montfort: Lieder, mit den Melodien des Burk Mangolt, hrsg. v. P. R. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — schmal Lex. 8°. VII, 76 S. mit 1 Fksm. Kart. ℳ 5.

Mouchanoff-Kalergis, Marie von.
La Mara. Marie von Mouchanoff-Kalergis, geb. Gräfin Nesselrode, in Briefen an ihre Tochter. Ein Lebens- und Charakterbild. Hrsg. v. La Mara. Mit 2 Porträts. Leipzig (1907), Breitkopf & Härtel. — 8°. XIX, 330 S. mit 2 Bildnissen. ℳ 4.

Mozart, Wolfgang Amadeus.
Anzoletti, Mario. Mozart. Scene della vita intima in cinque quadri. Milano, Cogliati. — 8°. 150 p. L. 2,50.
— Batka, R. Mozarts gesammelte Poesien. Hrsg. v. R. B. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— Bellaigue, Camille. Mozart. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. — 8°. 128 p. avec 12 grav. fr. 2,50.
— Beer-Hofmann, Rich. Gedenkrede auf Wolfgang Amade Mozart. Berlin, S. Fischer. — Lex. 8°. 16 S. ℳ 2,50.
— Curzon, H. de.* Revue critique des ouvrages relatifs à W. A. Mozart et à ses œuvres. Essai de bibliographie mozartine. Paris, Fischbacher. — 8°. 39 p.

Mozart, Wolfgang Amadeus.
[Engl u. Minnich.]* Hyrtls Mozart-Schädel in zwei Abhandlungen. I. Die geschichtliche Schilderung nach den Ergebnissen der eigenen Forschungen auf Grundlage des einschlägigen Quellenmaterials von Joh. Ev. Engl. II. Die anatomische Beschreibung von Dr. Franz Minnich. Salzburg. Zur 150. Jahresfeier von W. A. Mozarts Geburt: 1906. Im Selbstverlage der Internationalen Stiftung: Mozarteum. — gr. 8°. 24 S.
— Hoffmann, E. T. G. Racconti (I maestri cantori — Don Giovanni). s. Abschnitt IX.
— Jachimecki, Zdislaw. Mozart (zum 150jährigen Geburtstag). Krakau, Verlag der „Polnischen Rundschau“. — 8°. 178 S.
[Angezeigt und besprochen in: Zeitschr. d. intern. Musik-Ges. VII, 514.]
— Kerst, Friedrich. Mozart. The man and the artist, as revealed in his own words. Edited and translated by H. Edward Krehbiel. London, Gay & Bird. — 8°. 4 s. 6 d.
— Komorzynski, Egon von.* Mozarts Kunst der Instrumentation. Stuttgart, Grüninger. — 8°. V, 48 S. ℳ 1,50.
— Krebs, Carl.* Mozart. Rede. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. — gr. 8°. 19 S. ℳ 0,60.
— Lentner, Ferd. W. A. Mozarts Leben und Schaffen. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages (27. I. 1756) nach salzburg. und Alt-Wiener Überlieferung seiner Angehörigen und Zeitgenossen in Kürze geschildert. Innsbruck, Wagner. — kl. 8°. VIII, 62 S. ℳ 0,80.
— Levi, Herm. Mozarts Don Juan. Der bestrafte Wüstling oder Don Juan. . . . Der italien. Original-Text. m. hauptsächl. Benützung d. Übersetzung v. Frz. Grandaur, neu bearb. v. H. L. 3. Aufl. München (1905), Ackermann. — kl. 8°. 95 S. ℳ 0,60.
— Minnich, Franz. Hyrtls Mozart-Schädel. s. Engl u. Minnich.
— Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rudolph Genée. Berlin, E. S. Mittler & Sohn in Komm. Heft 21 u. 22. — gr. 8°. Je ℳ 1,50.
Heft 21. Februar 1906. S. 375—411. Mit 2 Bildnissen und 6 S. Notenbeilage. Heft 22. Oktober 1906. S. 413—472. Mit 1 Bildnis.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Edm. v. Sallwürk. [Universal-Bibliothek Nr. 4741.] Leipzig, Reclam. — 16°. 80 S. ℳ 0,20. — Dasselbe. Mit einer Einleitung versehen v. Frdr. Bernt. [Bibliothek der Gesamtliteratur des In- u. Auslandes. Nr. 1937.] Halle, Hendel. — kl. 8°. XIV, 55 S. mit 1 Bildn. ℳ 0,25. — Dasselbe. Mit einer Einleitung v. Rud. Krauss. [Max Hesse's Volksbücherei Nr. 300.] — kl. 8°. 76 S. ℳ 0,20. — Dasselbe. Leipzig, C. F. Amelang. — kl. 8°. 80 S. Kart. ℳ 1. — Dasselbe. (Buchschmuck v. Walt. Tiemann.) Leipzig, Insel-Verlag. — 8°. 97 S. ℳ 2,50. — Dasselbe. Meyers Volksbücher Nr. 1450. Leipzig, Bibliographisches Institut. — 16°. 75 S. ℳ 0,10. — Dasselbe. Wiesbadener Volksbücher. Hrsg. vom Volksbildungsverein zu Wiesbaden. Nr. 75. Wiesbaden, H. Staadt in Komm. — kl. 8°. 85 S. ℳ 0,20. — Dasselbe [und zwei andere Erzählungen]. Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Nr. 46. Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. 157 S. ℳ 0,25. — Dasselbe. Hrsg. und mit einer Einleitung und mit Anmerkungen versehen von Heinrich Klenz. Illustr. v. A. C. Baworowski. Leipzig, A. Cavael. — gr. 8°. 91 S. ℳ 3,75. — Dasselbe. [Volksbibliothek des Lahrer hinkenden Boten. Nr. 836—840.] Lahr, Schauenburg. — kl. 8°. 76 S. ℳ 0,10.

— Nagel, Wilibald. Gluck u. Mozart. Ein Vortrag. s. Magazin, musikalisches in Abschnitt IV.

— Nohl, Ludwig. Mozarts Leben. 3. Aufl., neu bearb. von Paul Sakolowski. Mit 4 Portr., 1 Titelb. und 2 Notenbeil. Berlin, Harmonie. — 8°. XII, 533 S. ℳ 5,50.

— Ponte, Lorenzo da. Die Hochzeit des Figaro. (Der tolle Tag.) Komische Oper nach Beaumarchais. (Bearbeitung des Wiener Hofoperntheaters.) Deutsch von Max Kalbeck. Musik von Mozart. (Vollständiges Buch.) Wien, Wallishausser. — 8°. 164 S. ℳ 0,75.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

— Rau, Heribert. The tone king. Life romance of the famous musician Wolfgang Mozart. New edit. London, Jarrold. — 8°. 480 p. 3 s. 6 d.

— Scheurleer, D. F.* Portretten van Mozart. Met 23 afbeeldingen. s'Gravenhage, M. Nijhoff. — gr. 8°. 22 p. u. 23 Taf. f. 1,25.

— Schmid, Otto. Das geistige Band in Mozarts Schaffen. s. Magazin, musikalisches in Abschnitt IV.

— Storck, Karl. Mozarts Briefe, in Auswahl hrsg. v. K. S. [Bücher der Weisheit und Schönheit, hrsg. v. J. E. Frhr. v. Grotthuss. II. Serie.] Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. — 8°. V, 287 S. Geb. ℳ 2,50.

— Zschorlich, Paul. Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Leipzig, Rothbarth. — 8°. VIII, 100 S. ℳ 1.

Müller, Wenzel.

Krone, Walter.* Wenzel Müller. Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper. Berlin, Ebering. — gr. 8°. 86 S.

Neale, John Mason.

Towle, Eleanor A. John Mason Neale: a memoir. London, Longmans, Green & Co. — XIV, 338 p. 10 s. 6 d.

Nicodé, Jean Louis.

Gloria! Ein Sturm- und Sonnenlied. Symphonie f. groß. Orch., Org. u. (Schluß-) Chor, op. 34. Kurzer Führer mit Notenbeispielen und Text. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. ℳ 0,30.

Perthes, Boucher de.

Carlez, J. Boucher de Perthes, musicien et auteur dramatique. Caen, Delesques. — 8°. 31 p.

[Extrait des „Memoires de l'académie nationale des sciences etc. de Caen".]

Pfitzner, Hans.

Mojsisovics, Roder. v. Thematischer Leitfaden nebst Einführung in Hans Pfitzners romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten". Zum praktischen Gebrauche. Mit vielen Notenbeispielen. Leipzig, M. Brockhaus. — kl. 8°. 80 S. ℳ 1,50.

Pius, X. Papst.

Botneau, R. du. Le „motu proprio" de Pie X. s. Abschnitt VII.

Pius, X. Papst.
Hoch, Alexander. Papst Pius X. Ein Bild kirchl. Reformtätigkeit. Leipzig (1907), Müller-Mann. — gr. 8°. IX, 250 S. ℳ 3,50.
— Landucci, Luigi. Per le tradizioni musicali lucchesi. s. Abschnitt III.
— Marchesan, Angelo. Papst Pius X. in Leben und Wort. Geschichtliche Studie von seinem früheren Zögling. Autor. Übersetzung v. Kolumban Artho. Einsiedeln, Benziger & Co. — Lex. 8°. 627 S. m. Abbildungen u. Taf. ℳ 19,20.

Puccini, Giacomo.
Illica, L. et G. Giacosa. Madame Butterfly .... Traduction française de Paul Ferrier. Paris, Ricordi. — 18°. 72 p.
— Dry, W. Giacomo Puccini. (Living masters of music.) London, Lane. — 8°. 124 p. 2 s. 6 d.
— Vaucaire, Maurice. Manon Lescaut, drame lyrique en quatre actes. Version française. Paris, Ricordi et Cie. — 18°. 80 p. fr. 1.

Puschman, Adam.
Münzer, G.* Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Behaim u. Hans Sachs. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 33,5×27,5 cm. 96 S. ℳ 15.

Puteanus, Erycius.
Simar, Th. Gérard Vossius et Erycius Puteanus, d'après des documents inédits. Louvain, Ch. Peeters. — 8°. 19 p. fr. 0,75.
[Extrait de Le musée belge, no 4, 15 octobre 1906.]

Reger, Max.
Schmitz, Eugen. Max Regers Sinfonietta. [Münchner Broschüren. Hrsg. v. Geo. Müller. Heft 4.] München (1905), G. Müller. — 8°. 32 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0.50.
— Segnitz, Eugen. Max Reger Op. 71, Gesang der Verklärten. Musikalisch-aesthetische Analyse. Leipzig, Siegel. — 16°. ℳ 0,15.

Remenyi, Eduard.
Kelley, Gwendolyn Dunlevy, and George P. Upton. Edouard Remenyi, musician, litterateur, and man; an appreciation, with sketches of his life and artistic career, by friends and contemporaries, to which are added critical reviews of his playing and selections from his literary papers and correspondence. Chicago, A. C. McClurg & Co. — gr. 8°. XI, 9 + 255 p., 9 port. $ 1,75.

Rochlitz, Friedrich.
Gensel, Julius.* Aus Rochlitzens Briefen an Henriette Voigt. (Sonderdruck aus dem Leipziger Kalender.) Leipzig, G. Merseburger. — gr. 8°. 24 S.

Rossini, Gioacchino.
Michotte, E.* Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860). Détails inédits et commentaires. Paris, Fischbacher. — Lex. 8°. 53 p. avec 2 portrs. fr. 1,50.
— Pascale, Carmine. L'arte marchigiana e Gioacchino Rossini, seguito da un cenno sui principali compositori napolitani. Potenza, tip. La Perseveranza. — 8°. 38 p.

Rubinstein, Anton.
Was Rubinstein in den Stunden sagte. Tagebuchblätter eines Petersburger Konservatoristen. (A. Hippius.) Aus dem Russ. v. J. Schroeder. [Aus: „Neue Musik-Zeitung".] Dresden, Tittmann. — 8°. 36 S. ℳ 0,80.
— Rubinstein, A. G. Politik und Religion (aus A. Rubinsteins Gedankenkorb), ins Russische übersetzt v. N. Strauß. St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 20 S. 30 K.

Schillings, Max.
Nodnagel, E. O. Moloch v. Max Schillings. Einführung in Dichtung und Musik nach der Orchester-Partitur mit 53 in den Text gedruckten Notenbeispielen. Berlin, Bote & Bock. 8°. ℳ 1.

Schubert, Franz.
Gallet, Mme Maurice. Schubert et le lied. Paris (1907), Perrin et Cie. — 8°. 301 p. fr. 3,50.
— Nathansky, Alfr. Bauernfeld und Schubert. [Programm.] Triest. — 8°. 28 S.
[Angezeigt in Focks Monatsbericht. XVIII, Nr. 92.]

Schumann, Clara.
Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 1. Bd. Mädchenjahre. 1819—1840. 3. durchgesehene Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 431 S. m. 3 Bildn. ℳ 9.

Schumann, Robert.
Hoenika, Rost. Robert Schumann und seine Klavierschöpfungen. (In russ. Sprache.) St. Petersburg, Russkaja Musik-Gazeta. — 12°. 193 S. 75 K.

Schumann, Robert.
Mauclair, Camille. Schumann Biographie critique. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. — 8°. 127 p. et 12 grav. fr. 2,50.
— Möbius, P. J. Über Robert Schumanns Krankheit. Halle, C. Marhold. — gr. 8°. 52 S. ℳ 1,50.
— Storck, Karl. Schumanns Briefe in Auswahl, hrsg. v. K. St. (Bücher der Weisheit und Schönheit, hrsg. v. J. E. Freih. von Grotthuss.) Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. — 8°. V, 226 S. Geb. ℳ 2,50.
— Wasielewski, Wilhelm Joseph von.* Robert Schumann. Eine Biographie. Hrsg. v. Waldemar v. Wasielewski. Vierte, umgearb. u. beträchtlich verm. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XXVII, 532 S. mit 1 Bildnis. ℳ 8.
— Wolff, Ernst. Robert Schumann. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Rich. Strauß. Bd. 19.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 86 S. mit 10 Vollbildern und 6 Fksms. Kart. ℳ 1,50.

Senfft v. Pilsach, Arnold Freiherr von.
[Golther, Wolfgang.] Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach s. u. Franz, Robert.

Sibelius, Jean.
Newmarch, Rosa. Jean Sibelius, a Finnish composer. London, Breitkopf & Härtel. — 8°. 24 p., portr. 1 s.
[Dasselbe: Deutsch von Ludmille Kirschbaum. Leipzig, ebenda. — 8°. 32 S. mit 1 Bildn. ℳ 1.]

Steffani, Agostino.
Doebner, Rich. Briefe der Königin Sophie Charlotte v. Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten. s. vorigen Abschnitt.
[Darin 28 Briefe an Steffani.]

Sterling, Antoinette.
Mackinlay, Malcolm Sterling. Antoinette Sterling and other celebrities. s. vorigen Abschnitt.

Stradella, Alessandro.
Hess, Heinz.* Zur Geschichte des musikal. Dramas im Seicento. Die Opern Alessandro Stradellas. [Publikationen der Internat. Musikgesellschaft. Beihefte. II. Folge. Heft 3.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII, 93 S. ℳ 2,50.

Strauß, Richard.
Bie, Oscar.* Die moderne Musik und Richard Strauß. [Die Kultur. Sammlg. illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. C. Gurlitt. Bd. 11.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 77 S. mit 8 Bildnissen und 7 Notenbeilagen. Kart. ℳ 1,50.
— Gilman, Lawrence. Strauß' „Salome“: a guide to the opera; with musical illustrations. New York, Lane. — 16°. $ 1.
— Ernstmann, H. Salome an den deutschen Hofbühnen. Ein Kulturbild. Berlin, H. Walther — gr. 8°. 36 S. ℳ 1.
— Roese, Otto. Richard Strauß' Salome. Ein Wegweiser durch die Oper. Berlin, Bard, Marquardt & Co. — 8°. XII, 52 S. mit 1 Bildnis, 1 Fksm. u. 1 Tafel Notenbeispiele. ℳ 1.
— Schmitz, Eug. Richard Strauß als Musikdramatiker. Eine ästhet.-krit. Studie. München (1907), H. Lewy. — gr. 8°. 56 S. ℳ 1,50.

Sulzer, Johann George.
Leo, Johs. Johann George Sulzer und die Entstehung seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste. s. Abschnitt IX.

Tschaikowski, Peter Iljitsch.
Evans, E. Tchaikovsky (Master musicians). London, Dent. — 8°. 218 p. 3 s. 6 d.
— Lee, E. M. Tchaikovski (Music of masters.) London, Lane. — 12°. 178 p. 2 s. 6 d.
— Lee, E. M. Tchaikovski. (Miniature series of musicians.) London, Bell. — kl. 8°. 72 p. 1 s.

Veit, Wenzel Heinrich.
Lachmann, Emanuel. W. H. Veit als Musikdirektor in Aachen. Eine Episode aus seinem Künstlerleben, nach Orig.-Briefen an seine Braut mitgeteilt. Leitmeritz (1905), (F. Martin). — schmal 8°. 106 S. mit 2 Bildn. ℳ 1.40.

Voigt, Henriette.
Gensel, Julius. Aus Rochlitzens Briefen an Henriette Voigt. s. unter: Rochlitz, Friedrich.

Wagner, Richard.
Angeli, Diego. Conferenze tenute alla società Riccardo Wagner. Roma, tip. Salesiana. — 8°. 20 p.

Wagner, Richard.

Baberadt, F. Hans Sachs im Andenken der Nachwelt. Mit besonderer Berücksichtigung des Dramas des XIX. Jahrhunderts. (Gekr. Preisschr.) Dissertation. Rostock. — 8°. 74 S.

— Baring-Gould, Sabine. Siegfried, a romance founded on Wagner's operas „Rheingold", „Siegfried", and „Götterdämmerung". Boston (1905), L. C. Page & Co. — 8°. 27+351 p. il. $ 2.

— Bélart, Hans. Wagnerkunst und Künstlerin. Gedichte. Stuttgart, Strecker & Schröder. — gr. 8° 45 S. mit Bildnis. ℳ 2.

— Benson, E. F. The Valkyries: a romance founded on Wagner's opera. Boston (1905), L. C. Page & Co. — 8°. 18+259 p. il. $ 2.

— Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. Von einem alten geistlichen Freunde. Berlin, Nagel & Dursthoff. — 8°. ℳ 1.

— Braune, Hugo L. Richard Wagner's Bühnenwerke, in Bildern dargestellt. Leipzig, C. F. Siegel. — gr. 4°. Je 10 Bl. u. Titelblatt. Je ℳ 3.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. — Tristan und Isolde. — Das Rheingold.

— Broesel, Wilhelm.* Evchen Pogner. Berlin, Schuster & Loeffler. — 8°. IV, 107 S. ℳ 1,50.

— Bürkner, Rich. Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. Jena, Costenoble. — gr. 8°. XI, 317 S. mit 1 Bildnis. ℳ 6.

— Capes, Bernard. The romance of Lohengrin, founded on Wagner's opera. Boston (1905), L. C. Page & Co. — 8°. 14+271 p. il. $ 2.

— Chamberlain, Houston Stew. Das Drama Richard Wagners. Eine Anregung. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 150 S. ℳ 3.

— Chop, Max. Erläuterungen zu R. Wagners Werken. s. Abschnitt IV unter Erläuterungen etc.

— Conrad, Mich. Georg. Wagners Geist und Kunst in Bayreuth. München-Schwabing, E. W. Bonsels. — gr. 8°. 99 S. ℳ 2.

Wagner, Richard.

Corver, W. J. Beantwoording van vragen die kunnen opkomen bij de Studie van Parsifal. [Amsterdam, Alsbach & Doyer.] — 25 cts.

— Ellis, William Ashton. Life of Richard Wagner. Vol. V. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. — VI, 460 p. 16 s.

— Familienbriefe* von Richard Wagner. 1832—1874. [Herausg. v. W. Golther.] Berlin (1907), A. Duncker. — gr. 8°. VIII, 304 S. m. 6 Bildn. ℳ 5.

— Finck, Heinr. T. Wagner und seine Werke. Die Geschichte seines Lebens mit krit. Erläuterungen. Deutsch von Geo. v. Skal. 2. Aufl. 2 Bde. Breslau, Schlesische Buchdruckerei etc. — kl. 8°. XXVIII, 434 u. VII, 488 S. mit 1 Portr. ℳ 6.

— Fricke, Rich.* Bayreuth vor 30 Jahren. Erinnerungen an Wahnfried und aus dem Festspielhause, nach dessen Tagebuch hrsg. und von einer Einleitung nebst Nachwort begleitet, mit 10 an denselben gerichteten und bisher noch unveröffentlichten Briefen Richard Wagners. Mit Frickes Bildnis und 4 Fksms. von der Hand Wagners. Dresden, Bertling. — 8°. III, 160. ℳ 2.

— Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagners, in 6 Büchern dargestellt. 4. unveränd. Ausg. Bd. 2., 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. Jeder Band ℳ 7,50.

2. (Früher: II. Bd. 1. Abteilung. 1843 bis 1853.) — XIX, 480 S. m. 1 Bildnis. — 3. (Früher: II Bd. 2. Abtlg. 1853—1864. XV, 497 S. Beide Bände mit der Jahreszahl 1905.

— [Golther, W.]. Familienbriefe von R. Wagner s. Familienbriefe.

— Haft, Friedr. Der Ring des Nibelungen. Nach der Neudichtung von Rich. Wagner der reiferen deutschen Jugend erzählt. Jena (1905), F. Haft. — 8°. 86 S. ℳ 1.

— Hermann, Gust. Tristan und Isolde. Bayreuth 1906. Eine Studie. Leipzig, Cosmos. — gr. 8°. 18 S. ℳ 0,50.

— Höfler, Alois. Friedrich Schiller u. Richard Wagner. Festrede. [Aus: „Bayreuther Blätter".] Bayreuth, Giessel. — gr. 8°. 10 S. ℳ 0,40.

Wagner, Richard.
Karpath, Ludw. Zu den Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin. Unterredungen mit der Putzmacherin Bertha. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Richard Wagners. Berlin, Harmonie. — 8°. 39 S. ℳ 1.
— Koch, Max.* Richard Wagner. 1. Teil 1813—1842. [Geisteshelden. (Führende Geister.) Eine Sammlung v. Biographien. Hrsg. v. Ernst Hofmann. 55. u. 56. Bd.] Berlin (1907), E. Hofmann & Co. — 8°. VII, 392 S. mit 3 Abbildungen. ℳ 4,80.
— Kufferath, M. Músicos y filosofos etc. s. vorigen Abschnitt.
— Kunad, Paul. Immermanns Merlin und seine Beziehungen zu Richard Wagners Ring des Nibelungen. [Beiträge zur Literaturgeschichte. Hrsg.: Herm. Graef. Heft 3.] Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. — 8°. 16 S. ℳ 0,40.
— Lessing, Theodor.* Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Einführung in moderne deutsche Philosophie. München, Beck. — 8°. VIII, 482 S. ℳ 5,50.
— Lewis, Mary Elizabeth. The ethics of Wagner's The ring of the Nibelung. New York and London, G. P. Putnam's sons. — 8°. XVIII+192 p. $ 1,50.
— McSpadden, J. Walker. Stories from Wagner. Ch. edit. London, Harrap. — 8°. 246 p. 1 s. 6 d.
[cf. voriges Jahrbuch. S. 111.]
— Michotte, E.* Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860). Détails inédits et commentaires. Paris, Fischbacher. — Lex. 8°. 53 p. avec 2 portrs. fr. 1,50.
— Moos, Paul.* Richard Wagner als Ästhetiker. Versuch einer kritischen Darstellung. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. — 8°. 476 S. ℳ 5.
— Newman, Ernest. Wagner (Music of the masters). London, Lane. — 12°. 228 p. 2 s. 6 d.
— Pfordten, Hermann v. der. A plain handbook to the plot and text of Richard Wagners Parsifal. From the German by F. Speed. Berlin, Trowitzsch & Sohn. — kl. 8°. 35 S. ℳ 0,50.

Wagner, Richard.
Porges, Heinrich. Tristan und Isolde. Nebst einem Briefe Richard Wagners. Eingeführt von H. v. Wolzogen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. VI, 80 S. ℳ 1,50.
— Rheinsch, Othmar und Erika Rheinsch. Die Motive aus dem Ring Richard Wagners. Lyrische Nachdichtungen. Wien, Gerlach & Wiedling. — 8°. 32 S. ℳ 1.
— Richter, Raoul. Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Akademische Antritts-Vorlesung. Leipzig, Quelle & Meyer. — 8°. 50 S. ℳ 1.
— Riedel, F. Erläuterungen zu Richard Wagners Welt-Tragödie: Der Ring des Nibelungen. Mit einem Anhang über die übrigen Dramen Wagners. Groß-Borstel, F. Riedel. — 8°. X, 210 S. ℳ 1.
— Schuré, Edouard. Le drama musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée. VIme édition. Augmentée de souvenirs sur Richard Wagner. Paris, Perrin & Cie. — 16°. 3 fr. 50.
— Semper, Manfr. Das Münchener Festspielhaus. Gottfried Semper und Richard Wagner. Hamburg, C. H. A. Kloß. — 8°. XVI, 116 S. ℳ 3.
— Shaw, G. Bernard. Perfect Wagnerite: Commentary on the Niblung's ring. London, Constable. — 8°. 152 p. 3 s. 6 d.
— Spitzer, Dan.* Rich. Wagner's Briefe an eine Putzmacherin. Veröffentlicht v. D. S. Unverkürzte Ausgabe. Wien, Konegen. — kl. 8°. XV, 122 S. ℳ 2,50.
— Sternfeld, Rich. Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Gesammelte Aufsätze. 2 Bde. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Nr. 47, 48.] Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. Je 110 S. Je ℳ 0,25.
— Sternfeld, Rich. Aus Richard Wagners Pariser Zeit. Aufsätze und Kunstberichte des Meisters aus Paris 1841. Zum ersten Male hrsg. und eingeleitet v. R. St. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Bd. 64, 65.] Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. XXXII, 58 S. und 106 S. Je ℳ 0,25.

Wagner, Richard.

Ugolini, Gherardo. Intorno al dramma musicale Tristano e Isotta: appunti wagneriani. Brescia, tip. Lenghi. — 16°. 48 p.

— Wagner, R. Oper und Drama. Ins Russische übersetzt von A. Schepelewsky u. A. Winter. Moskau, P. Jurgenson. — 12°. 292 S. R. 1,50.

— Wagner's, Richard, Briefe an eine Putzmacherin. s. Spitzer, Dan.

— Wagner, Rich. Oper und Drama: Ins Russische übersetzt von A. Schepelewsky und A. Winter. Moskau, Jurgenson. — 12°. 292 S. 1 R. 50 Kop.

— Wagner, Riccardo. Ricordi. [Biblioteca universale, no. 350.] Milano (1905). Sonzogno. — 8°. 95 p. 25 c.

— Wagner, Richard. On conducting. Transl. by Edward Dannreuther. New edition. London (1905). — 8°. 128 p. 2 s. 6 d.

— Wagner, Rich. Lohengrin. Textbuch mit Angabe der Leitmotive, der führenden Orchesterinstrumente, der Seitenzahlen in Part. (Taschenformat) und Klavierauszug nebst Notenbeispielen im Anhang, hrsg. v. Carl Waack. Neue durchgesehene Bühnenausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. ℳ 1.

— Wagner, Ricart. Rienzi, el darrer dels tribuns . . . Traduccío en vers, adaptada a la música, per Xavier Viura y Joaquim Pena. Barcelona, Associació Wagneriana. — 8°. 97 p.

— Wagner, Ricart. La posta dels déus. Tercera jornada de la tetralogia „L'anell del nibelung". Traducció catalana adaptada a la música per Xavier Viura y Joaquim Pena. Barcelona, Associació Wagneriana.

— Wagner, Richard. Tannhäuser: a dramatic poem . . . freely tr. in poetic narrative form by Oliver Huckel. New York, Thomas Y. Crowell & Co. — 8°. 69 p. front. 75 c.

— Wagner, Ricart. Tristany y Isolda . . . Traducció en vers adaptada a la música per Gregori Zanné y Joaquim Pena. Barcelona, „Associació Wagneriana". — 8°. 144 p.

Wagner, Richard.

Wegweiser, illustrierter praktischer, f. Bayreuther Festspielbesucher 1906. Bayreuth, Niehrenheim & Bayerlein. — 8°. 159 S. mit Abbildungen, Bildnissen, 3 Fksms., 3 Notenbeilagen und farb. Plan. ℳ 1,50.

— Weingartner, Félix. Bayreuth, 1876 bis 1896. Vertaald door Leo van Riel. Antwerpen, Janssens. — 8°. 56 p. f. 0,55.

— Wirth, Moritz. Mutter Brünnhilde. Zwei neue Szenen zur Götterdämmerung, entdeckt und bühnentechnisch erläutert. Mit einem Gutachten v. Dr. Max Korman und einer Zeichnung: „Brünnhilde dem Siegfried den Vergißmeinnichttrank zutrinkend" v. Geo. Schuster. Leipzig, Gebr. Reinecke. — gr. 8°. IV, 84 S. mit Abbildungen. ℳ 2.

— Wolzogen, Hans von. Wagner-Brevier. 2. Aufl. — [Derselbe.] Bayreuth. 2. Aufl. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. Richard Strauß. Bd. 3 u. 5.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 66 S. mit 4 Vollbild. u. 4 Fksms.; 81 S. mit 21 Vollbild. u. 1 Fksm. Kart. Je ℳ 1,25.

— Wolzogen, Hans v. E. T. A. Hoffmann u. Richard Wagner. Harmonien u. Parallelen. [Deutsche Bücherei. Hrsg. v. A. Reimann. Bd. 63.] Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. 95 S. ℳ 0,25.

— Wolzogen, Hans von. Musikalisch-dramatische Parallelen. s. Abschnitt IX.

— Wrassiwanopulos-Braschowanoff, G. Richard Wagner und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners. [Dissertation.] Erlangen (1905). — 8°. 94 S.

Wagner, Siegfried.

Glasenapp, C. Fr. Siegfried Wagner. [Das Theater . . . Hrsg. v. Carl Hagemann. Bd. 16.] Berlin, Schuster & Loeffler. — kl. 8°. 79 S. m. 8 Taf. Kart. ℳ 1,50

Weber, Carl Maria von.

John, Alois. Volkstümliches im „Freischütz". Ein Beitrag zum Jäger-Aberglauben. [Aus: „Ztschr. f. österreich. Volkskunde".] Wien (1905), Gerold & Co. — Lex. 8°. 16 S. ℳ 1.

Weber, Carl Maria von.
— Servières, Georges. Weber. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. — 8°.

Weingartner, Felix.
Hutschenruijter, Wouter. Levensschets en portret van Felix Weingartner. [Mannen en Vrouwen van beteekenis in onze dagen.] Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon.
— Riesenfeld, Paul. Felix Weingartner. Ein kritischer Versuch. (S.-A. aus „Nord und Süd". Heft 351.) Breslau, Schlesische Verlagsanstalt.

Witt, Franz.
Walter, Anton. Dr. Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins. Ein Lebensbild. Mit dem Bildnisse Dr. Witts u. dem Verzeichnisse seiner Kompositionen. 2., unveränd. Abdr. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. VIII, 262 S. ℳ 2.

Wolf, Hugo.
Decsey, Ernst.* Hugo Wolf. IV. [Schluß-] Band: Höhe und Ende 1896—1903. 2. Aufl. Leipzig und Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. VII, 116 S. m. 8 Taf. u. 1 Fksm. ℳ 3.
— Grunsky, Karl.* Hugo Wolf-Fest in Stuttgart. 4. bis 8. X. 1906. Festschrift. Stuttgart, (C. Grüninger). — Lex. 8°. 159 S. ℳ 1.
— Schmitz, Eugen. Hugo Wolf. [Musiker-Biographien. Bd. 26. Universal-Bibliothek Nr. 4853.] Leipzig, Reclam. — 16°. 112 S. ℳ 0,20.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Anger, J. Humfrey. A treatise on harmony, with exercises. [New ed., rev. and enl.] pt. 1. Boston, Mass., The Boston music company, G. Schirmer, jr. — 8°. 13+180+12 p. $ 1.

Berg, A. Zur Geschichte der Harmonik s. Abschnitt III.

Bergemann, R. Reaktionen auf Schalleindrücke nach der Methode der Häufigkeitskurven bearbeitet. [Dissert.] Leipzig (1905). — 8°. 42 S.

Bighellini, Evaristo. Manuale di pratica bandistica, ad uso del giovane aspirante a maestro direttore di banda. Isola della Scala (1905), tip. E. Bighellini. — 8°. 37 p. con tavola.

Bonnier, Pierre. Les théories actuelles de l'audition. Paris, Deslis frères, 119, rue Notre-Dame-des-Champs. — 8°. 16 p. avec fig.
[Extrait du „Journal de physique", livr. de septembre 1906.]

Bouant, Emile. Leçons de physique à l'usage des lycées de jeunes filles, 1 vol. Paris, Alcan. — fr. 2,80.
[cf. La Revue musicale VI, 378.]

Bouasse, H. Bases physiques de la musique. [Scientia N. 28.] Paris, Gauthier-Villars. — kl. 8°. 112 p. fr. 2.

Bussler, Ludw. Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben m. zahlreichen in den Text gedr. Muster-, Übungs- u. Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst, f. den Unterricht an öffentl. Lehranstalten, den Privat- u. Selbstunterricht systematisch-methodisch dargestellt. 6. verb. Aufl., rev., erweitert u. m. erläut. Anmerkgn. versehen von Hugo Leichtentritt. Berlin, C. Habel. — 8°. XVI, 255 S. ℳ 4.

Capellen, Georg. Ein neuer exotischer Musikstil, an Notenbeispielen nachgewiesen. Stuttgart, Grüninger. — 8°. 59 S. ℳ 1,50.

Carroll, W. The teaching of music. London, Sherratt & Hughes. — 8°. 20 p. 1 s.

Courtright, Lillian Prudence. The Courtright system of musical kindergarten; a unique and novel method of teaching music. Bridgeport, Conn. — qu. kl. 8°. 18 p.

Dicks, Ernest A. A handbook of examinations in music, containing 600 questions with answers. 7th and rev. edit. London, Novello. — 3 s. 6 d.

Dubois, The. Le traité de contrepoint et de fugue. Traduit en italien par E. de Guarinoni. Milano, Ricordi.
[Angezeigt im Ménestrel 1906, S. 15.]

Duncan, Edmondstoune. Melodies and how to harmonize them, with illustrations drawn from ancient and modern sources. London, The Vincent music company, ltd.; Boston, New York [etc.] O. Ditson company. — 8°. VII, 184 p.

Edmunds, W. Sound and rhythm. London, Baillière. — 8°. 108 p. 1 s.

Ergo, Emil. Algemeen practisch en theoretisch leerboek voor het muzieklezen „à prima vista". Systemat. oefeningen voor toonheffen en rhythmische indeeling. Deel 2. Amsterdam, Alsbach. — fr. 0,90.

Forino, L. Apuntes de armonia complementaria. Roma, Imprenta Poliglota.

[Angezeigt und besprochen in: Rivista mus. ital. XIII, 557.]

Fortschritte, die, der Physik i. J. 1905. Dargestellt v. der deutschen physikal. Gesellschaft. 61. Jahrg. 1. Abtlg. Allgemeine Physik, Akustik, physikal. Chemie, red. v. Karl Scheel. Braunschweig, Vieweg & Sohn. — gr. 8°. XXXIX, 670 S. ℳ 28.

Fuchs, J. Paedagogische Verwendung der Tonwerke. Vortrag, gehalten vor dem 3. musikpädagog. Kongreß. Leipzig, Hofmeister. — ℳ 0,30.

Gandillot, Maurice. Essai sur la gamme. Paris, Gauthier-Villars. — 31×22,5 cm. XV, 575 p. avec fig. et musique. fr. 32.

Gandillot, M. Sur les lois de la musique. Paris, ebenda.

Gevaert, Fr. Aug.* L'exécution musicale. Discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts de l'académie royale de Belgique. Gand, Hoste. — 4°. 20 p. fr. 1.

Gladstone, Francis, Edward. A treatise on strict counterpoint. Part. I. Counterpoint in two or three parts. [Novello's music primers and educational series. Nr. 68.] London, Novello & Co.

Goodrich, A. J. Guide to memorizing music. [Cincinnati, New York [etc.] The J. Church company.] — gr. 8°. 7+111 p. 60 c.

Grimm, Carl W. A simple method of modern harmony. . . . [2d edition.] Cincinnati, The G. B. Jennings co. — gr. 8°. 151 p. $ 1,50.

Hecht, Gust. Aufgabenheft zur Harmonielehre. Im Anschluß an die Neubearbeitg. v. Fr. Zimmer's Harmonielehre. 5. u. 6. Taus. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Vieweg. — kl. 8°. 66 S. ℳ 0,40.

Hennig, C. R. Musiktheoretisches Hilfsbuch f. den elementaren theoret. Unterricht. 2. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. — kl. 8°. 31 S. ℳ 0,40.

Hennig, C. R. Einführung in das Wesen der Musik. [Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 119.] Leipzig, B. G. Teubner. — 8°. VI, 122 S. ℳ 1.

Houdard, G. La rythmique intuitive. Leçon d'ouverture du cours libre d'histoire de la musique fait à la faculté des lettres de Paris. 5e année. Carcassonne, impr. Labau. — 8°. 24 p.

[Angezeigt in der Zeitschr. der internat. Musik-Ges. VII, 442.]

How to read music at sight. New York, J. P. Downs. — 8°. 7+42 p.

Jadassohn, S. Die Lehre vom reinen Satze in 3 Lehrbüchern. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1. Bd. Lehrbuch der Harmonie. 9. Aufl. — gr. 8°. XIV, 290 S. ℳ 4.

Jadassohn, S. Le forme nelle opere musicali. Corso analitico sistematicamente ordinato per lo studio pratico dell' allievo e per l'autodidattica. Ia traduzione italiana di Achille Schinelli sulla 3a ed. tedesca. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 147 S. ℳ 4.

Jäger, Gust. Theoretische Physik. I. Mechanik und Akustik. 3., verb. Aufl. Neudruck. (Sammlung Göschen. Bd. 76.) Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 152 S. m. 19 Fig. Geb. ℳ 0,80.

Ikin, A. E. How to translate music from one notation to another. (Normal tutorial series.) London, Simpkin. — 8°. 6 d.

Johannsen, Jul. Der zwei-, drei- u. vierstimmige einfache, doppelte, drei- u. vierfache strenge Kontrapunkt. Theoretisch u. praktisch dargestellt. I. Tl. Theorie. (Mit Anmerkgn. v. N. Kasanli.) Moskau, Leipzig, P. Jurgenson. — gr. 8°. 108 S. ℳ 3.

[Dazu drei Hefte Notenbeispiele: ℳ 6,60+3,30+6,60.]

Johannsen, Julius. Der zwei-, drei- und vierstimmige einfache, doppelte, drei- und vierfache strenge Kontrapunkt. Aus dem Deutschen ins Russische übersetzt von N. Kasanli. T. I. Theorie. Moskau, Jurgenson. — 8°. 108 S. 1 R. 25 c.
[Dazu 3 Hefte Notenbeispiele. — 8°. 116+111+72 S. R. 3+1,50+3.]

Jonker, J. M. Beknopt leerboekje bij het onderwijs in de theorie der muziek. Amsterdam, Anton Verheyen. 8°. 47 p. f. 0,40.

Jousse, J. Jousse's musical catechism, containing the elements of music. Rev. and enl. by Thomas A'Becket. With a pronouncing dictionary of musical terms and Schumann's rules for young musicians. [Cæcilian ed.] Boston, O. Ditson company; New York, C. H. Ditson & co.; [etc., etc.] — kl. 8°. 2+88 p. 30 c.

Ithier, L. Traité complet d'harmonie pratique. Paris, Gallet. — fr. 6.

Klimpert, Rich. Lehrbuch der Akustik. 2. Bd. Die verschiedenen Tonerreger. Mit 465 Erklärgn. u. 313 in d. Text gedr. Fig., nebst einer Sammlg. von 114 gelösten u. analogen ungelösten Aufgaben nebst den Resultaten der letzteren. Für das Selbststudium und zum Gebrauch an Lehranstalten bearb. nach System Kleyer. Bremerhaven, L. v. Vangerow. — gr. 8°. XVI, 493 S. ℳ 10.

Koller, Ph. Arezzo. I. Tl. Tasten-Schema. II. Tl. Tonarten u. Intervalle. Dargestellt in synopt. Tabellen. 2 farb. Taf. auf Karton. Zürich, Art. Institut Orell Füssli. — 99×31,5 bezw. 172×16 cm. Mit Text (8 S.). In Mappe ℳ 4,50.

Krehl, Steph. Allgemeine Musiklehre. Neudruck. [Sammlung Göschen. 220. Bd.] Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 158 S. Geb. ℳ 0,80.

Kretschmer, E. Lehre v. der Modulation. Stufenweise fortschreit. Lehrgang zum Selbstunterricht. Hildesheim, Borgmeyer. — gr. 8°. 63 S. m. Bildn. ℳ 1,20.

Kügele, Rich. Harmonie- u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. Zum Selbststudium, f. Lehrer u. alle Freunde der Musik, f. Musikschulen, Seminare u. Präparanden-Anstalten bearb. III. Tl. (Schluß der theoret. Abtlg. u. der Übungsaufgaben.) 2., verb. Aufl. Breslau, F. Goerlich. — gr. 8°. IV, 179 S. ℳ 2,40.

Kügele, Rich. Harmonie- u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. I. Tl. Theoretische Abtlg. 3., verb. Aufl. Breslau, ebenda. — gr. 8°. VIII, 56 S. ℳ 1.

Lightfoot, J. The theory of music for students and teachers. London, Ralph Holland & Co. — 263 p. 2 s.

Lippold, M. Versuch einer populären Darstellung der elementaren Musiklehre. [In russischer Sprache.] St. Petersburg, Selbstverlag. — 1 Rbl.

Lubomirski, J. Die elementare Musiklehre. [In russ. Sprache.] Kiew, L. Idzikowsky. — 1 Rb.

Macpherson, Stewart. 350 exercises in harmony, counterpoint and modulation (including the harmonization of melodies). London, J. Williams, New York, E. Schuberth & co. — gr. 8°. 4+68 p. 75 c.

Marquardt, Rud. Die Nachhilfe, für den Harmonieschüler unentbehrlich. Berlin, (Bandelstraße 40) Selbstverlag. — ℳ 1,50.
[Angezeigt in: Deutsche Musiker-Zeitung 1906. S. 208.]

McLaughlin, James Matthew. Rudiments of music. For graded schools. Boston, The Catholic music publishing company. — 8°. III, 60 p. 30 c.

Minchin, Laurence H. J. A manual for teachers. Toronto, Morang & co. — 8°. 1+56 p.

Monod, Edmond. Harmonie et mélodie, le rôle de l'élément mélodique dans la formation de l'harmonie dissonante. Lausanne, Bridel. — 90 p.

Neuhaus, Gustav. Das natürliche Notensystem. Bochum, H. Neuhaus. — gr. 8°. 23 S.

Niehusen, Helene. Musik f. unsere Kleinen. Berlin, Duncker. — 8°. 80 S. ℳ 1.

Parisotti, Aless. Nozioni elementari di acustica fisica etc. s. Abschnitt IX.

Périneau, L. Théorie musicale (avec des exemples (à l'usage des artistes musiciens se destinant à la carrière militaire ou à la direction de sociétés musicales et pour servir de préparation à l'étude de l'harmonie, suivie d'un traité de transposition musicale. Paris, Noel. — fr. 1,50.

Pochhammer, Adolph. Einführung in die Musik. 5. verb. Aufl. Berlin, „Harmonie". — 8°. Kart. ℳ 1.

Poynting, I. H. and **J. J. Thomson.** Text-book of physics: sound. 4th ed., rev. London, Griffin. — 8°. 176 p. 8 s. 6 d.

Prout, Louis B. Side-lights on harmony. London (1905), Augener. — 8°. 67 p. 1 s.

Rajola Pescarini, Salvatore. Sistema musicale del generale Salvatore Rajola Pescarini. Napoli, tip. Giannini. — 8°. 15 p. con due tavole.

Reichwein, Philipp. Harmonielehre nach neuen Grundsätzen. (Karlsruhe, J. J. Reiff.) 8°. 80 S. ℳ 2.

Riemann, Hugo. Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse v. J. S. Bach's „Wohltemperiertem Klavier" u. „Kunst der Fuge".) 2. Aufl. I. Tl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. Bd. 18.] Leipzig, M. Hesse. — 8°. VIII, 178 S. ℳ 1,50.

Riemann, Hugo.* Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. Leipzig, M. Hesse. — gr. 8°. VIII, 192 S. ℳ 3.

Riemann, Hugo. Katechismus der Harmonie- u. Modulationslehre (prakt. Anleitg. zum mehrstimmigen Tonsatz). 3., verb. Aufl. [Max Hesse's ill. Katechismen. Nr. 15.] Leipzig, ebenda. — 8°. VIII, 223 S. ℳ 1,50.

Riemann, Hugo. Manuale di armonia. Traduzione italiana sulla edizione francese di Giacomo Setaccioli. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XVI, 244 S. ℳ 6.

Riemann, Hugo. Introduction to playing from score. Translated. New edition. London (1905), Augener. — 8°. 120 p. 2 s. 6 d.

Riley, Mrs. **Alice C. D.** The elements of English verse correlated to music; a manual for teachers . . . Chicago, C. F. Summy company. — gr. 8°. VIII, 148 p. $ 1,50.

Ripley, Frederic H. and **Thomas Tapper.** . . . Melodic first reader. [Dasselbe.] Fourth reader. . . . New York, Cincinnati [etc.] American book company. — 19½×16 cm, 128 p. und 19½×14½ cm, 256 p.

Roques, L. Principes de la musique, traduction portugaise. Paris, Durand. — fr. 0,50.

Schneider, A. Die Lehre der Akustik und Harmonie, übertragen auf das prakt. Gebiet. Ein Hand- und Studienbuch f. Kunstfreunde, Musiker, Saiten- u. Instrumenten-Fabrikanten. 3. verm. u. verb. Aufl. (I. Tl.) — Akustik des Raumes (Länge, Breite, Höhe). Geometrisch-akust. Abhandlg. f. Geigenbau, f. Streich-Instrumente im allgemeinen u. f. d. Bau v. Guitarren nach verschiedenen Systemen. 3. Aufl. (2. Tl.). Dresden. (Leipzig, F. Hofmeister in Komm.) — 8°. 238 S. m. Fig., 6 Taf. u. Bildnis. ℳ 6.

Schroeder, Carl. Katechismus des Dirigierens u. Taktierens. (Der Kapellmeister u. sein Wirkungskreis.) 3. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. Bd. 14.] Leipzig, M. Hesse. — 8°. VI, 104 S. ℳ 1,50.

Schröder, Herm. Naturharmonien. Eine Abhandlg. üb. Kombinationstöne u. ihre Verstärkg. durch den Violin-Vibrator sowie üb. ihre Wirkg. auf Harmonie u. Tonfärbung, m. e. prakt. Teile als Anhang: Zweistimmige Melodien f. die Violine m. Vibrator. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Vieweg. — 4°. 39+11 S. ℳ 4.

Schröder, Herm. Ton u. Farbe. System e. Charakteristik der Töne u. der Tonarten übertragen auf das Gebiet der Farben u. e. hieraus entsteh. neue Farbenharmonie m. 7 Farbentaf. Berlin-Gr.-Lichterfelde, ebenda. — 4°. 20 S. In Mappe ℳ 7,50.

Sokolow, N. Praktisches Lehrbuch der Akkorde, zum Gebrauche für den 2. Kursus der Solfeggien-Klasse des Petersburger Konservatoriums. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, M. P. Belaiew. — 60 K.

Sokolowsky, N. Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie. In drei Teilen mit 1000 Aufgaben. I. Teil. Der Aufbau und die Bestimmung der Akkorde. [In russ. Sprache.] Moskau, P. Jurgenson. 60 Kop.

Theorien und Phantasien, neue musikalische, v. e. Künstler. 1. Bd. Harmonielehre. Stuttgart, Cotta Nachf. — gr. 8°. XVI, 460 S. ℳ 10.

Thomas, Fr. Die Mannigfaltigkeit im Kuckucksruf. Eine Anregung zu weiteren Beobachtungen. Sonderabdr. aus den „Thüringer Monatsblättern".
[Angezeigt in: Allgemeine Musikal.-Ztg. 1906, S. 428.]

Tysmans, P. J. La musique chiffrée à l'école normale et à l'école primaire. Malines, impr. P. Ryckmans. — kl. 8°. 83 p. portr. fr. 1,25.

Waldapfel, Otto. Musikal. Idealwissen s. Abschnitt IX.

Weber, H. A text-book for the study of harmony. New York, C. Fischer. — gr. 8°. V, 109 p.

Weinmann, F. Zur Struktur der Melodie. [Dissert.] München (1904!). 8°. 92 S.

Williams, S. E. Terse texts; a teacher's manual in elementary music method, designed for use in the public schools ... [Boston, Stanhope press]. — gr. 8°. 162 p.

Wiltberger, Aug. Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten. Düsseldorf, Schwann. — 8°. VIII, 157 S. Kart. ℳ 2.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Agende für die evangelisch-lutherische Landeskirche im Königr. Sachsen. 2 Tle. 2. Aufl. Leipzig, Pöschel & Trepte. — Lex. 8°. ℳ 10.

1. Ordnung des Gottesdienstes nebst musikalischem Teile. XIV, 322 S. — 2. Besondere gottesdienstliche Handlungen. V, 158 S. — [Dasselbe.] Ausg. f. d. Handgebrauch. Hrsg. v. d. evang.-luther. Landeskonsistorium zu Dresden. 2. Aufl. Ebenda. — gr. 8°. XII, 255 S. ℳ 4.

Allihn, Max. Die Pflege des musikalischen Teils des Gottesdienstes. s. Abschnitt IX.

Amicis, Pietro Maria de. Il ceremoniale completo per le chiese parrocchiali, collegiate e cattedrali, esposto secondo i più recenti decreti della sacra congregazione de' riti. Seconda ediz. corretta ed aum. Vol I—IV. Roma, Desclée, Lefebvre e C. — 8°. XII, 301; 458; 282; 169 p.

Analecta hymnica medii aevi. Hrsg. v. Clemens Blume u. Guido M. Dreves. XLVIII—XLIX. Leipzig, Reisland. — gr. 8°.

XLVIII. Hymnographi latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters. 1. Folge. Aus gedruckten u. ungedruckten Quellen hrsg. v. G. M. Dreves. (1905). — 543 S. ℳ 17.
XLIX. Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter. II. Tropen zum Proprium missarum. Aus handschriftl. Quellen hrsg. v. Clem. Blume. — 404 S. ℳ 12,50.

Andoyer, R Practical instructions on the plain chant notation. Mechlin, H. Dessain. — kl. 8°. VIII p. fr. 0,10.

Andoyer, R. Praktisch onderricht over de gregoriaansche zangnoteering. Mechelen, H. Dessain. — kl. 8°. X p. fr. 0,10.

Antiphone dans la liturgie grecque-archimandrita. [Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par . . . dom F. Cabrol . . . avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. T. IX.] Paris, Letouzey et Ané. — gr. 8°. à 2 col., avec grav. Col. 2465—2752. fr. 5.

Baciga, Car. Nozioni teorico-pratiche di canto gregoriano secondo le melodie tradizionali: manualetto ad uso dei seminari. Torino (1905), Capra. — 16°. 75 p.

Barth, Adolf. Klang u. Tonhöhe der Sprechstimme. Leipzig, J. A. Barth.—8°. 52 S. ℳ 1,20.

Bartlett, Maro Loomis. The progressive music course (in one book) for public schools, adapted to primary, intermediate and grammar grades and teachers' institutes. Containing first lessons in singing and reading music, with exercises and songs in all keys and for all occasions. Chicago, W. M. Welch company. — gr. 8°. 144 p. 35 c.

Bas, Giulio. Rythme grégorien. Les théories de Solesmes et Dom. T. A. Burge. Roma, Desclée, Lefebvre et Co.

Becchis, Giov. L'insegnamento del canto corale educativo nelle scuole elementari; quale fu e quale dovrebbe essere: storia, considerazioni e proposte pratiche. Torino, tip. degli Artigianelli. — 16°. 48 p.

Bewerunge, H. Die vatikanische Choralausgabe. Eine kritische Studie. Düsseldorf (Bastionsstr. 14), Düsseldorfer Tageblatt. — 8°. 29 S. ℳ 1.

Bewerunge, [H.] L'édition vaticane du plaint-chant. Etude critique. Brest, impr. Kaigre. — 8°. 23p. avec plain-chant. 25 c.

Bewerunge, H. The vatican edition of plain-chant. A critical study. (Reprinted from the „Irish ecclesiastical record" January, 1906.) Dublin, Browne and Nolan.

Bibliothek, liturgische. Sammlung gottesdienstl. Bücher aus dem deutschen Mittelalter. Hrsg. v. Alb. Schönfelder. 2. Bd. Ritualbücher. Die Agende der Diözese Schwerin v. 1521. Paderborn, Schöningh. — gr. 8°. XXV, 107 S. ℳ 5.

Birkle, Suitbertus. The Vatican plain chant; a practical manual for teacher and student, from the German . . . . with the author's permission; adapted and ed. by A. Lemaistre. New and rev. ed. New York, J. F. Wagner. — gr. 8°. 11+150 p. $ 1.

Botneau, R. du. Le „motu proprio" de Pie X sur la musique sacrée. Sa portée; ses effets pratiques. Les Sables d'Olonne, impr. de l'Etoile de la Vendée. Paris, Lecoffre. — 8°. 23 p.

Boudinier, C. La science du chant; théorie des émissions, acquisition du timbre par la disposition des organes. Paris, Grus, 116, boulevard Haussmann. — 4°. 93 p. fr. 4.

Bruns, Paul.* Die Registerfrage in neuer Forschung. (In 4 Tln.) I. Das Problem der Kontraaltstimme. Berlin - Groß - Lichterfelde, Vieweg. — 8°. 13+146 S. ℳ 3.

Bruns, Paul. Neue Gesang-Methode nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton. In gemeinfaßl. Darstellg. Berlin, O. Dreyer. — 8°. XI, 136 S. ℳ 3.

Bukofzer, Max. Was ist Tonansatz? [S. A. aus: Archiv für Laryngologie. 17. Bd. 3. Heft.] Berlin, A. Hirschwald.
[Angezeigt und besprochen in: Die Musik. V, 23. S. 324.]

Busch, Rich. Das evangelische Kirchenlied, seine Geschichte u. methodische Behandlung. 2. Aufl. Berlin, L. Oehmigke. — gr. 8°. VIII, 174 S. ℳ 2,40.

Bylicki, Fr. Aus der Ethnographie des musikal. Hörsinns. (In polnischer Sprache.) [S. A. aus dem Gymnasialprogramm.] Krakau (1905), Selbstverlag.
[Angezeigt in Zeitschr. d. Intern. Musik.Ges. VII, 384.]

Cabrol, Fern. Die Liturgie der Kirche. Übers. v. Geo Pletl. Kempten, Kösel. — kl. 8°. XV, 686 S. ℳ 4.

Carolo, Irene San and Patrick Daniel. The common-sense of voice development. London. Ballière, Tindall & Cox. — XII, 196 p. 5 s.

Clericus, P. Die Pflege der Kinderstimme u. der Stimmwechsel. Berlin-Gr.-Lichterfelde-W., Ch. F. Vieweg in Komm. — gr. 8°. 24 S. ℳ 0,60.

Coremans, J. E. Het katholiek oksaal. Tweede deel: Methode voor de uitvoering van den traditioneelen gregoriaanschen zang. Mechelen, drukkery H. Dierickx-Beke zonen. — 8°. 168 p. fr. 2,50.

Dannenberg, Rich. Katechismus der Gesangskunst. 3. umgearb. u. vervollständ. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. Nr. 7.] Leipzig, Hesse. — 8°. VIII, 147 S. ℳ 1,50.

Dechevrens, A. Un incident du congrès de chant grégorien à Strasbourg. Lettre à . . . Mgr. Foucault, évêque de Saint Dié. Extrait des Études du 5 octobre 1905. Paris (1905), Impr. J. Dumoulin, 5, rue des grands Augustins.

Deschermeier, Jos. Op. 84. Singfibel. Kurze Anleitg. zur Erteilg. des ersten Gesangunterrichts f. Lehrer u. Lernende bearb. Regensburg, Gleichauf. — kl. 8°. ℳ 0,50.

Devine, A. Ordinary of the mass, historically, liturgically, and exegetically explained. London, Washbourne. — 8°. 316 p. 5 s.

Directorium ad rite legendas horas canonicas missasque celebrandas juxta normam breviarii et missalis romani, pro anno domini MCMVI, ad usum cleri ecclesiæ metropolitanæ et archidiœcesis Mechliniensis. Mechliniæ, H. Dessain. — 12°. 101 p. Kart. fr. 1,10.

Douglas, Ernest. Exercises for the training of the boy's voice. Boston (1905), G. Schirmer, jr. — gr. 8°. 1+25 p.

Drinkwelder, Otto, E. Wegweiser zur Erlernung des traditionellen Choralgesanges. Graz, Styria. — 8°. VIII, 47 S. ℳ 0,50.

Drinkwelder, O. E. Tabula notationis choralis. Düsseldorf, Schwann. — Aufgezogen auf Leinwand u. Rollstäben, ℳ 6.

Dupont, Tito Maria. Riforma e decadimento della cappella musicale lauretana: lettera aperta a S. S. Pio X. Ancona, tip. C. Venturini e figli. — 8°. 88 p.

Dupoux, G. M. Studî sul canto liturgico. Torino (1905), Capra. — 16°. 303 p. L. 3.

Eitz, Carl.* Die Schulgesangsmethoden der Gegenwart. [Sonderabdr. aus dem Schulbericht der II. Bürgerschule, der Freischule u. der Hilfsschule zu Eisleben 1906.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 4°. 15 S. ℳ 0,40.

Ely, Thomas. The elements of voice-production and singing. London, Breitkopf & Härtel. — 8°. IV, 30 p. 1 s. 6 d.

English-hymnal, the, s. Williams, Vaughan.

Garcia, Manuel. Observations sur la voix humaine. Traduction de l'allemand par Schiffers. Bruxelles (1904!), impr. L. van der Aa. — 8°. 16 p.

[Extrait de la Presse oto-laryngologique belge, Nr. 12 de 1904.]

Gariel, E. Guia metodologica para la enseñanza del primer año del solfeo elemental del mismo autor. Mexico. D. F.

[Angezeigt u. besprochen in: Rivista mus. ital. XIII, 560.]

Grimm, Conr. Glossar zum Vespasian-Psalter u. den Hymnen. [Anglistische Forschungen. Hrsg. v. Johs. Hoops. 18. Heft.] Heidelberg, Winter. — gr. 8°. 220 S. ℳ 4.

Grunewald, Camillo. Kyriale sive cantus ordinarii missae secundum editionem Vaticanam, typis modernis rhythmum, analysin, modum cantus exprimentibus. Graz, Styria. — 8°. XVII, 99 S. ℳ 0,60.

Guillaume, Fr. Le magnificat est-il de la sainte Vierge? Bruxelles, O. Schepens et Cie. — 8°. 10 p. fr. 0,25.

[Extrait de la Revue apologétique, 16 mars 1906.]

Guillaume, Fr. A propos de musique religieuse. Bruxelles, O. Schepens et Cie. — 8°. 18 p. fr. 0,50.

[Extrait de la Revue apologétique, 16 mai 1906.]

Gutzmann, Herm. Stimmbildung u. Stimmpflege. Gemeinverständliche Vorlesungen. Wiesbaden, J. F. Bergmann. — 8°. VI, 155 S. m. 52 Fig. ℳ 2,60.

Haegen, Leo van der. Théories vocales sur l'émission de la demi-teinte. Gand, chez l'auteur, 39, boulevard des Hospices. — 8°. 13 p. fr. 1,50.

Hall, Walter Henry. The essentials of choir boy training, . . . with an introduction by the Rev. Ernest Voorhis . . . New York, Novello, Ewer & co. — gr. 8°. VII+60 p.

S. A. von „the New music review“.

Heinrich, Traugott. Studien über deutsche Gesangsaussprache. Ein Beitrag zur Gewinnung e. deutschen Sangeskunst. Berlin, Duncker. — gr. 8°. XI, 227 S. ℳ 6.

Helder, Marie. Klankvorming en zangkunst. Praktische lessen bij stemstudie. Amsterdam, van Looy. — 8°. 44 p. fr. 0,40.

Henderson, W. James. The art of the singer; practical hints about vocal technics and style. New York, C. Scribner's sons. [London, Murray.] — 8°. VIII, 270 p. $ 1,25.

Hennig, C. R. Lerne gesundheitsgemäß sprechen. Übungen zur Pflege der Sprechorgane nebst kurzer Einführg. in das Wesen der Sprechkunst, gemeinfaßlich dargestellt f. Berufsredner u. Sänger. 2. umgearb. Aufl. — Wiesbaden, J. F. Bergmann. — 8°. 76 S. ℳ 1.

Heritte-Viardot, L. Die Natur in der Stimmbildung. Für Redner u. Sänger. Heidelberg, O. Petters. — 8°. 29 S. ℳ 1.

Johner, Dominicus.* Neue Schule des gregorianischen Choralgesangs. Regensburg, Pustet. — 8°. XVI, 298 S. ℳ 1,80.

Johnson, Claude Ellsworth. The training of boys' voices. (The music students library.) Boston, O. Ditson company; New York, C. H. Ditson & co. [etc.] — gr. 8°. VII, 60 p. 75 c.

Kalthoff, Frz. Deutsches Singbüchlein. Praktisches Hilfsbüchlein f. den Gesangunterricht (nach Noten) nach d. Methode des Königl. Professors Theodor Krause-Berlin, auf Grund der im „Liederheft f. die Volksschulen der Prov. Westfalen“ zur Einübg. festgelegten Lieder bearbeitet. Ausgabe f. Lehrer. (Enth. zugleich das I. u. II. Schülerheft.) Hamm, Breer & Thiemann. — 8°. IV, 20, 28 u. 40 S. ℳ 1,20.

[Die ebenda erschienenen Schülerhefte (28 u. 40 S.) kosten je ℳ 0,40 resp. 0,50.]

Klingender, (?). Die Lieder im Gottesdienste. Cassel, Lometsch. — gr. 8°. 20 S. ℳ 0,50.

Koch, M. Der Gesangbuchentwurf f. die evangelische Kirche Württembergs in musikalischer Beleuchtung. Stuttgart, J. B. Metzler. — gr. 8°. 30 S. ℳ 0,85.

Krusche, Gust. Das Atmen beim Sprechen, Lesen und Singen. Ein Beitrag zu dessen Beachtg., Regelg. u. Übung. [Pädagogisches Magazin .... Hrsg. v. Frdr. Mann. 282. Heft.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — 8°. 44 S. ℳ 0,60.

Kühnhold, C. 8 Lehrproben. Ein Beitrag zur Hebung u. Förderung des Schulgesangsunterrichts. Osterwieck, Zickfeldt. — gr. 8°. IV, 48 S. ℳ 1,80.

Kühnhold, C. Wie fördere ich meinen Männergesangverein? Ein Beitrag zur Hebung u. Förderung des Männergesangs. Langensalza, Schulbuchhandlung. — Lex. 8°. ℳ 1,20.

Kyriale seu ordinarium missae quod juxta editionem vaticanam hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. — Regensburg, Pustet. — 8°. IV, 95 S. ℳ 0,50.

Kyriale sive ordinarium missae cum cantu Gregoriano editionis vaticanae. (Ausg. in Rot- u. Schwarzdr.) Graz, Styria. — 8°. IV, 79 S. ℳ 1.

Kyriale seu ordinarium missae juxta vaticanam editionem. Edición de los rr. pp. Benedictinos de Silos. Barcelona, Subirana Hermanos.

Kyriale seu ordinarium missae juxta editionem vaticanam a ss. PP. Pio X evulgatam. (Ausgabe in Schwarzdr.) Ed. II. u. III. Desgleichen. (Ausgabe in Rot- u. Schwarzdr.) Ed. II. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. Je IV, 87+4 S. ℳ 0,60 resp. ℳ 1.

Kyriale seu ordinarium missae. Editio vaticana. Mechliniae, H. Dessain. — 12°. VIII, 83 p. fr. 0,60.

[Beigegeben: Instruction pratique sur la notation et l'exécution du chant grégorien, par dom R. Andoyer. [VIII p.], die einzeln für fr. 0,10 zu haben ist. Ebenda erschien auch eine Ausgabe in 18°. IV, 109+IV p. Kart. fr. 0,60.]

Kyriale sive ordinarium missae conforme editioni Vaticanae a ss. d. n. Pio PP. X. evulgatae. Ed. Schwann F, recentioris musicae signis. Düsseldorf, Schwann. — 8°. IV, 104 S. ℳ 0,50.

Lanz, H. Wie sollen wir sprechen? Methodische Ausbildg. des Sprachorganes auf hygien. Grundlage. Wien, Szelinski & Co. — 8°. 36 S. ℳ 1,25.

Lay, Anny. Aphoristisches über Gesangskunst. Hrsg. v. Egon Stuart Willfort. Wien, Hartleben. — 8°. 40 S. ℳ 1.

Lebedew, Wass. Ueber Kirchengesang. Die Volkschöre. [In russ. Sprache.] Tambow; Selbstverlag. — 12°. 75 S. 40 Kop.

Lehrbuch des Choral-Gesanges von den Benediktinerinnen v. Stanbrook. Deutsche Ausgabe v. H. Bewerunge. Düsseldorf, Schwann. 8°. X, 109 S. Geb. ℳ 1,80.

Lehrbuch des evangelischen Kirchenliedes. 70 Kirchenlieder im Anschluß an bibl. Lebensbilder, Schriftworte u. Dichterbiographien unter steter Berücksicht. ihrer Entstehung in darstellender Form ausführl. bearb. (Mit e. Anh., enthaltend Übersicht über die Geschichte des Kirchenliedes, Dichterbiographien u. Lehrbeispiele.) 2. neu bearb. Aufl. [Falcke, Aug., u. Frz. Falcke: Einheitliche Präparationen f. den gesamten Religions-Unterricht. V. Bd.] Halle, H. Schroedel. — gr. 8°. XI, 434 S. ℳ 4.

Leitner, Frz. Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen u. christl. Altertum s. Abschnitt III.

Lenzi, Fr. Come si deve insegnare il canto ai fanciulli: norme pratiche ad uso degli insegnanti delle scuole elèmentari ed infantili. Mantova, tip. G. Mondovì. — 16°. 19 p. 40 c.

Lunn, C. Philosophy of the voice. Showing right and wrong action of voice in speech and song. 10th (standard) edit. London, Bailliere. — 8°. 252 p. 6 s.

Marage, (?). Mesure et développement de l'audition. Paris (1905), l'auteur, 14, rue Duphot. — 8°. 119 p. avec fig. et graphiques.

McCarty, Mme. Pernet. The natural singing voice. [St. Louis (1905), Press of C. P. Curran printing co. — 8°. 8+109 p. front. (port.) plates. $ 1.

McLaughlin, James M., and W. W. Gilchrist. New educational music course [singing.] In 5 bks. Bk. 1, First music reader; bk. 2, Second music reader; bk. 3,

Third mus. reader; bk. 4, Fourth mus. reader; bk. 5, Fifth mus. reader. Boston, New York etc., Ginn. — qu. 8°. 6+125; 6+128 p.; 6+130; 6+156 p.; 6+274 p. bks. 1 u. 2, je 30 c.; bk. 3, 35 c.; bk. 4, 40 c.; bk. 5, 50 c.

Melodien zur Gottesdienstordnung der Agende f. die evangel.-lutherische Landeskirche des Königr. Sachsen. Hrsg. v. dem evang.-luther. Landeskonsistorium zu Dresden. 2. Aufl. Leipzig, Pöschel & Trepte. — qu. gr. 8°. V, 34 S. ℳ 1,60. — [Dasselbe.] Ausg. f. Chor u. Schule. Nebst der Ordng. des Gottesdienstes u. den Sprüchen f. den Wechselgesang. Ebenda. — 8°. 56 S. ℳ 0,35.

[s. auch Agende f. d. evangel.-luth. Landeskirche im Königr. Sachsen.]

Mills, Wesley. Voice production in singing and speaking, based on scientific principles. Philadelphia, London, Lippincott. — gr. 8°. XIX, 17+282 p. il. pls. $ 2.

Roman **missal** for use of the laity, including all the feasts contained in the typical recently approved of by the sacred congregation of rites. New edition. London, Gill & S. Mar. — 16°. 936 p. 4 s. 6 d.

Missale romanum, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V pontificis maximi jussu editum, Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum. Accuratissima editio, novis missis indulto apostolico concessis aucta. Tours, imp. Mame et fils. — 4°. XXXIX, 757 p. avec grav.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. pontificis maximi jussu editum, Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum. Ed. VII. post alteram uti typicam a. s. r. c. declaratam. Regensburg, Pustet. — Lex. 8°. 48, 576; 223 u. 2 S. in Rot- u. Schwarzdr. m. 1 Stahlst. ℳ 10.

Mohaupt, Franz. Zur Artung des Gesangunterrichtes. Mit besond. Bezugnahme auf die 1904 f. zulässig erklärte neue Aufl. des „vaterländ. Liederbuches". Tetschen, Henckel. — 8°. 56 S. ℳ 1.

Nachtsheim, Th. Critiques et conseils pour l'étude de l'art du chant. Bruxelles, G. Oertel. — 4°. 87 p. fr. 5.

Newlands, J. C. Voice production and the phonetics of declamation. London, Oliphant. — 8°. 128 p. 2 s. 6 d.

Noatzsch, Rich. Die musikal. Form unserer Choräle. Vortrag. [Pädagog. Magazin. Abhdlgn. vom Gebiete der Pädagogik u. ihrer Hilfswissenschaften. Hrsg. v. Frdr. Mann. Heft 289.] Langensalza (1907), H. Beyer & Söhne. — 8°. 25 S. ℳ 0,35.

Oberländer, Heinr. Uebungen zum Erlernen einer dialektfreien Aussprache. 7., durchgesehene Aufl. Mit e. Anh.: „Uebungen in der richtigen Anwendg. der Tonfarben", „Regeln für d. Vortrag". München, Bassermann. — 8°. VIII, 222 S. Geb. ℳ 3,60.

Ordo divini officii persolvendi riteque missæ celebrandæ juxta rubricas breviarii et missalis romano-seraphici servandus pro anno domini 1906. Bourges, imp. Tardy-Pigelet. — 16°. VIII, 108 p. fr. 1,25.

Palgrave, F. T. The treasury of sacred song. Selected from the English lyrical poetry of four centuries, with notes, explanatory and biographical. New edit. Oxford, University Press. — 8°. 382 p. 2 s. 6 d.

Parsons, Morte. . . . Eye and ear training for reading music at sight . . . Kent, Wash., M. Parsons. — gr. 8°. 44 p. 40 c.

Paul, Thdr. Systematische Sprech- u. Gesangstonbildung. 1. Tl.: Vorträge, zu e. Handbuch der allgemeinen Tonbildg. vervollständigt u. eingerichtet sowohl f. den Einzel-Sprech- u. Gesangunterricht u. d. gemeinsamen Unterricht an Schulen, Prediger- u. Lehrerseminarien, Konservatorien u. Schauspielschulen, f. student. Sängerschaften u. Chorgesangvereine, wie auch zum Selbstunterricht f. Redner (Geistliche, Offiziere, Juristen, Lehrer) u. als Material zur Unterweisg. in der Beseitigg. v. Sprach- u. Stimmstörgn. Dem Texte sind 140 Übungstaf. eingefügt. Breslau, Hainauer. — Lex. 8°. VIII, 102 S. m. Bildn. ℳ 4.

Piber, Josef. Was soll jeder Sänger wissen? Das Wissenswerteste aus dem Gebiete des Gesanges. Zum Selbstunterricht f. Sänger u. Sängerinnen bearb. Leipzig, Robitschek. — 16°. ℳ 0,50.

Poppel, Balduinus van. Cours élémentaire et pratique de plainchant grégorien.

Texte en trois langues: français, hollandsch, deutsch. Liége, Dessain. — 8°. XIV +XIV+XIV, 64 p. fr. 1,25.

Protestant Episcopal church in the U. S. Liturgy and ritual. The Office for the dead. Arranged with appropriate music by Elbridge T. Gerry. — gr. 8°. 37 p.

Reinecke, W.* Die Kunst der idealen Tonbildung. Studie für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger. Mit 15 Abbildgn. Leipzig, Dörffling & Franke. — gr. 8°. 86 S. ℳ 2,50.

Reuchsel, Amédée. L'art du chef d'orphéon. Paris, Fischbacher.

[Angezeigt in: Le Ménestrel 1906, S. 132.]

Ripley, F. Herbert and **T. Tapper.** Natural music course: Melodic first to Melodic fourth reader. New York, American Book Co. — quer 8°. [4 bks.] 128, 144; 192; 256 p. 1st reader, 25 c.; 2d reader, 30 c.; 3d r., 40 c.; 4th r., 50 c.

Roeder, Karl. Unterrichtslehre des Volksschulgesanges. Leipzig, Dürr. — gr. 8°. XII, 186 S. ℳ 2,60.

Roothaan, Louis. Praktischer Wegweiser f. Männer-Gesangvereine. 5. Aufl. Bühl, A. Oser. — kl. 8°. 20 S. ℳ 0,20.

Rude, Adolf. Methodik des gesamten Volksschulunterrichts. Unter besond. Berücksicht. der neueren Bestrebgn. II. Bd.: Methodik des naturkundlich-mathemat. u. des technischen Unterrichts. [Der Bücherschatz des Lehrers. Wissenschaftliches Sammelwerk zur intellektuellen u. materiellen Hebung des Lehrerstandes. Hrsg. v. K. O. Beetz u. Adf. Rude.] Osterwieck, Zickfeldt. — gr. 8°. XII, 544 S. ℳ 4,80.

[Darin als 7. Abschnitt: Der Gesangunterricht.]

Sandberg, Axel. Empirische Gesangschule in Dialogform f. Lernende u. Lehrende. Populär-wissenschaftliche Untersuchungen über die Naturgesetze f. die Funktion der Stimme. Stuttgart, Selbstverlag. — gr. 8°. ℳ 6.

Santo, Beatrice. Das Geheimnis der Tonbildung. (Die Atembehandlung.) Leipzig, Rühle & Wendling. — gr. 8°. ℳ 1.

Schmid, Andr. Caeremoniale f. Priester, Leviten, Ministranten u. Sänger. 3., verm. Aufl. Kempten, Kösel. — gr. 8°. XX, 673 S. m. 150 Abbildgn. ℳ 6.

Scholtze, Joh. Die zehn Gebote für Chorsänger. Magdeburg, Heinrichshofen. — kl. 8°. 24 S. m. Fig. ℳ 0,25.

Scholze, Ant. Theoretisch-praktische Singlehre f. Volks- u. Bürgerschulen u. die unteren Klassen d. Mittelschulen. Ein eingehender Wegweiser f. Lehrer und Lehramtskandidaten, nach den Grundsätzen der Pädagogik im allgemeinen u. den modernen Gesichtspunkten über Gesangunterricht im besonderen bearb. Wien, A. Pichler's Wwe. & Sohn. — gr. 8°. 112 S. ℳ 2,40.

Schöne, Paul. Denksingen. Ein Lehrgang in konzentr. Kreisen u. m. streng-method. Liederverteilg. f. Volksschulen u. die entsprechend. Klassen der höheren Schulen. 3. u. 4. Heft. Dresden, Holze und Pahl. — 8°.

[Heft 3. (1905) für das 5. u. 6. Schuljahr. — 88 S. m. Abbildgn. ℳ 0,35. Heft 4. (1906) für das 7. u. 8. Schuljahr. — 112 S. m. Abbildgn. u. 4 Taf. ℳ 0,45.]

Schwaiger, Karl. Kleine Gesang-Lehre für Schule u. Chor, in leicht faßlicher Weise dargestellt. 6. Aufl. Augsburg, B. Schmid's Verlag. — 8°. III, 39 S. ℳ 0,35.

Seitz, Karl. Der Schulgesang nach Noten. Erklärg. der Grundbegriffe aus der Musiklehre, nebst den wichtigsten Gesangs-Regeln m. leichten Gehör- und Treff-Singübgn. u. anderen Notenbeispielen. Zum Gebrauche beim Gesangunterrichte f. d. Hand der Schüler bearb. 4. u. 5. Taus. Berlin-Gr. Lichterfelde, Vieweg. — kl. 8°. 43 S. ℳ 0,30.

Singing, or method of song and speech. By a Singer. London, Stock. — 8°. 120 p. 3 s. 6 d.

Sperber, E. Erklärung evangelischer Kirchenlieder aus alter u. neuer Zeit. B. Größere, allgem. Ausg. 2., verb. Aufl. Gütersloh, C. Bertelsmann. — 8°. VIII, 284 S. ℳ 2,50.

Spitta, Friedr. Der Entwurf des Gesangbuchs für die vereinigte Kirche der Pfalz. 2. unveränderter Abdr. [Aus „Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst".] Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. — Lex. 8°. 16 S. ℳ 0,50.

Stappen, J. F. van der. Sacra liturgia. Tom. III. Tractatus de celebratione

sanctissimi missæ sacrificii ad usum alumnorum seminarii archiepiscopalis Mechliniensis. Editio altera. Mechliniæ, H. Dessain. — 8°. 602 p. fr. 6,40.

Stockhausen, Julius. Das Sängeralphabet oder Die Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel. (Umschlag: Neue, vom Autor rev., Aufl. 2. Taus.) Leipzig, B. Senff. — 8°. 29 S. ℳ 1,50.

Succo, Friedrich.* Rhythmischer Choral, Altarweisen u. griechische Rhythmen, in ihrem Wesen dargestellt durch e. Rhythmik des einstimmigen Gesanges auf Grund der Accente. Gütersloh, Bertelsmann. — gr. 8°. VIII, 405 S. ℳ 7.

Tosi, Pier Francesco. Observations on the florid song: or sentiments of the ancient and modern singers. Transl. into English by Mr. Galliard. London, W. Reeves. — XIX, 184 p. 5 s.

Traugott, Heinrich. Studien über deutsche Gesangsaussprache. Ein Beitrag zur Gewinnung einer deutschen Sangeskunst. Berlin, Duncker. — gr. 8°. XI, 227 S. ℳ 6.

Vandeur, Eugène. Notes sur la liturgie de la messe. Abbaye de Maredsous (impr. Lambert — De Roisin, à Namur). — 12°. II, 182 p. fr. 1,60.

Vigourel, A. Cours synthétique de liturgie. Paris, Roger et Chernoviz. — 18 jésus°, VI, 281 p. fr. 2,50.

Vivell, Cölestin. Erklärung der vatikanischen Choralschrift, nebst Proben aus dem Kyriale (Editio Vaticano — Styria). Graz, Styria. — Lex. 8°. 14 S. ℳ 0,20.

Voelkel, M. J. A. Schlüssel zum evangel. Liederschatz s. Abschnitt I.

Wagenmann, (?). Ein automatischer Stimmbildner und die Oeffentlichkeit. Leipzig, Verlag f. Literatur, Kunst u. Musik. — gr. 8°. III, 128 S. ℳ 1,50.

Williams, Vaughan. The English hymnal, with tunes. London, Frowde. — 8°. 996 p. 3 s. 6 d.

[The words only. Ebenda. 1 s.]

Wiltberger, Heinr. Der Gesangunterricht in der Volksschule. Eine Anleitg., in unserer Volksschule im Gesang nach Gehör u. nach Noten das zu erreichen, was bei der knapp zugemessenen Zeit erreichbar ist. Für die Hand des Lehrers bearb. Gebweiler (1907), J. Boltze. — 8°. 46 S. Kart. ℳ 1.

Zambiasi, G. Verifica dei coristi normali dell ufficio centrale per il corista uniforme. Roma, Loescher e C. — 4°. 14 p. L. 1,50.

Ziller, B. Ein Beitrag zur Reform des Kunstgesanges nach geschichtlichen Forschungen u. physiologischen Grundsätzen. Leipzig, Hofmeister. — 8°. 40 S. ℳ 1,50.

Zureich, Franz. Kunstgerechte Schulung der Männerchöre. — Karlsruhe, J. Lang. 8°. VII, 64 S. ℳ 0,95.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Amodei, Roberto. Sulla moderna scuola di pianoforte. Napoli, Cooperativa tipografica.

Bach, Karl Philipp Eman.* Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Kritisch rev. Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbess. 2. Aufl. des Originals, Berlin 1759 und 1762. Mit einem Vorwort und erläut. Anmerkungen versehen von Walter Niemann. 2 Teile in 1 Bande. Leipzig, Kahnt Nachf. — Lex. 8°. VIII, V, 94 u. VIII, 130 S. ℳ 8.

Bachmann, Alberto. Le violon (lutherie — œuvres — biographies). Guide à l'usage des artistes & des amateurs. Avec une préface de Henry Gauthier-Villars. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. XI, 198 p.

Berthelé, Jos. Enquêtes campanaires s. Abschnitt III.

Bighellini, Evaristo. Didattica pianistica, ossia guida manuale per bene impartire e bene studiare la lezione di piano. Isola della Scala (1905), tip. E. Bighellini. 16°.- 100 p.

Breithaupt, Rud. M.* Die natürliche Klaviertechnik. II. Bd. Die Grundlagen der Klaviertechnik. Große prakt. „Schule der Technik" zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtsspieles (Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe. Mit zahlr. photograph. Abbildungen, Zeichnungen u. Notenbeispielen. Leipzig, Kahnt Nachf. — qu. Lex. 8°. 65 S. Kart. ℳ 4.

Brosset, Jules. Les orgues du royal monastère de Saint-Laumer, aujourd'hui église paroissiale de Saint-Nicolas à Blois. Blois, imp. Migault et Cie. 8°. 19 p.

Carmiencke, Albert G. The mechanics of piano playing. Chicago (1905), C. F. Summy co. — gr. 8°. 4+39 p. $ 1,25.

Castle, Frederick. Violin tone-peculiarities. 1st ed. Lowell, Ind. [H. H. Ragon & son, printers.] — gr. 8°. 17+30 p. il. pors. $ 1,50.

Chapin, Anna Alice. The heart of music; the story of the violin s. Abschnitt III.

Conus, G. Aufgabenbuch zur Instrumentationslehre. Teil I. [In russ. Sprache.] Moskau, P. Jurgenson. — 12°. 60 S. 1 Rubel.

Eberhardt, Goby. Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psychophysiologischer Grundlage. Dresden (1907), Kühtmann. — 4°. 51 S. mit Abbildungen. ℳ 5.

Elliston, Thomas. Organs and tuning: a practical handbook for organists. Third edition rev. and enlarged. London, Weekes & Co. — 399 p. 3 s. 6 d.

Fuchs, Albert.* Taxe der Streich-Instrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. Leipzig (1907), C. Merseburger. — gr. 8°. 177 S. ℳ 4.

Großmann, Max.* Kritische Übersicht über Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau in den Jahren 1904 und 1905. (Sonderabdr. aus der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung".) Berlin, Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung". — 8°. 60 S. ℳ 0,60.

Großmann, Max. Über die Ursachen des Niederganges des Geigenbaues. [Aus: Deutsche Instrumentenbau-Ztg.] Berlin, ebenda. — gr. 8°. 28 S. ℳ 0,60.

Hasluck, Paul Nooncree. Violins and other stringed instruments, how to make them; with numerous engravings and diagrams. London, New York [etc.], Cassell and co. — 8°. 7+160 p. il. diagrs. 1 s.

Heß, Joachim. Dispositiën van kerk-orgelen welke in Nederland worden aangetroffen. Vervolg. Naar het handschrift van omstreeks 1815. Uitgeg. door J. W. Enschedé. Amsterdam, Fred. Muller & Co. — 4°. 14+66 p. f. 1,25.

Jaëll, Marie. Les rythmes du regard et la dissociation des doigts. Paris, Fischbacher. — kl. 8°. 180 p. avec 131 fig. fr. 2,50.

Ithier, L. Traité pratique d'instrumentation et d'orchestration symphoniques. Paris, Gallet. fr. 6.

Ithier, L. Traité pratique d'instrumentation et d'orchestration pour musique militaire. Ebenda. fr. 8.

Kirsten, Paul. Anleitung zur Erlernung des Lagenspiels auf der Violine. 2. Aufl. Leipzig, Dürrsche Buchh. — 8°. 31 S. ℳ 0,50.

Klavierspielapparate. [8. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.] München, Callwey. — gr. 8°. 8 S. ℳ 0,10.

Kleemeyer, Herm. Die Ausbildung und Fortbildung der Organisten. Vortrag. Hannover, C. Meyer. — 8°. 50 S. ℳ 0,75.

Lehmann, A. K. Briefe über die Geige (1889—1906). [In russischer Sprache.] St. Petersburg, Selbstverlag. — 16°. 48 S. 50 Kop.

Lexikon des Zitherspiels. Erfurt, F. Kniestädt. — 16°. 83 S. ℳ 1.

Luther, Otto. Grifftabelle für Bandoneon mit Erläuterungen der einzelnen Griffe, Tonleitern und Akkorde in allen Dur- u. Moll-Tonarten sowie Anleitung zum Uebertragen von Musikstücken aller Art auf das 88-, 100- und 130tönige Bandoneon. Text deutsch-englisch. Leipzig, Merseburger. ℳ 0,90.

Lyon & Healy. The Hawley collection of violins; with a history of their makers

and a brief review of the evolution and decline of the art of violin-making in Italy, 1540—1800. Chiacogo 1904, Lyon & Healy. — Fol. 15+105 p. illus., XXXVI pl. (partly col.) port., diagrs.

Portal, Ch. Notes sur quelques fondeurs de cloches s. Abschnitt III.

Prentner, Marie. Der moderne Pianist. Meine Erfahrungen auf dem Gebiete der Klaviertechnik und des Vortrags nach Prinzipien von Th. Leschetizki. Text englisch-deutsch. Philadelphia, Presser. — 4°. ℳ 6.

Prout, Ebenezer.* Das Orchester. Bd. 2. Die Zusammenstellung der Instrumente. Ins Deutsche übertragen von Otto Nikitits. London, Augener. — gr. 8°. ℳ 5.

Pyle, Howard Willet. A practical treatise on tuning and repairing the pianoforte. Philadelphia, J. W. Pepper. — qu. gr. 8°. 58+2 p. il. diagrs. $ 5.

Quantz, Joh. Joach.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch rev. Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Mit einem Vorwort und erläut. Anmerkungen versehen von Arnold Schering. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. — gr. 8°. XIV, VIII, 277 u. Musikbeil. 4 u. 3 S. ℳ 8.

Raven, J. J. The bells of England. (Antiquary's books.) London, Methuen. — 8°. XIII, 338 p. with 60 illustr. 7 s. 6 d.

Reinecke, Maria. Pädagogischer Wegweiser durch den Unterricht im Klavierspiel s. Abschnitt I.

Reuchsel, M. L'école classique du violon s. Abschnitt IV.

Richter, Max.* Moderne Orgelspielanlagen in Wort und Bild, nebst einer kurzen Erläuterung der heutigen Orgelregister zum Studium für angeh. Organisten bearb. u. mit einer Reihe von Abbildungen, selbst entworfenen Zeichnungen und (5) Plänen versehen. Leipzig, P. de Wit. — Lex. 8°. VIII, 86 S. Geb. ℳ 7,50.

Riemann, Hugo. Katechismus des Klavierspiels. 3., verm. u. verb. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. Nr. 6.] Leipzig, Hesse. — 8°. VIII, 117 S. ℳ 1,50.

Riemann, Hugo. Catechism of orchestration. Transl. from the German. London, Augener. — 8°. ℳ 2.

Schneider, A. Die Lehre der Akustik u. Harmonie s. Abschnitt VI.

Schröder, Herm. Naturharmonien. Eine Abhandlg. üb. Kombinationstöne u. ihre Verstärkg. durch den Violin-Vibrator sowie üb. ihre Wirkg. auf Harmonie u. Tonfärbung. Siehe Abschnitt VI.

Schweitzer, Albert.* Deutsche u. Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 51 S. ℳ 1,20.

Stoeving, Paul. The art of violin-bowing. London (1905), Vincent. — 12°. 171 p. 3 s.

Stoeving, Paul. Von der Violine. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. — 8°. 371 S. ℳ 4,80.

Stoeving, Paul. Die Kunst der Bogenführung (the art of violin-bowing), ein praktisch-theoret. Handbuch f. Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts. Deutsch von Joh. Bernhoff. Leipzig, Kahnt Nachf. — kl. 8°. XV, 192 S. Geb. ℳ 2.

Taylor, Franklin. Primer of pianoforte playing. Edit. by Sir George Grove. London, Macmillan. — 18°. 1 s.

Thuloup, A. L'acoustique et les instruments de musique. Melun, impr. administrative. — 8°. 43 p.

Tuning, care and repair of reed and pipe organs. Battle Creek, Mich., The Niles Bryant school of piano tuning [1906]. — gr. 8°. 11+103 p. incl. plates. front. (port.) 2 fold. pl.

Walker, Robert E. The Paganini system of violin instruction. Paterson, N. J., R. E. Walker. — 30,5×15,5 cm. 19 p. diagr.

Weingartner, Felix. On conducting. Translat. from the third German edition by Ernest Newman. London, Breitkopf & Härtel. — 8°. 56 p. 2 s.

White, William B. Theory and practice of pianoforte building. New York, E. L. Bill. — gr. 8°. 160 p. illus., diagrs.

Widor, Charles M. The technique of the modern orchestra; a manual of practical instrumentation, tr. by Edward Suddard. London, J. Williams, limited; New York, E. Schuberth & co. (J. F. H. Meyer); [etc., etc.] — gr. 8°. 11+200 p. $ 5.

Widor, Ch.-M. Technique de l'orchestre moderne, seconde édition. Paris, Lemoine. 8°. fr. 10.

Williams, C. F. A. The story of organ s. Abschnitt III.

IX.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Physiologisches. Autorenrechte.

Achberger, Hub. Die edle Musika und ihre Märtyrer! Die Wahrheit über die Existenzaussichten der deutschen Musikstudierenden. Flöha, Peitz & Sohn. — 8°. 40 S. ℳ 1,25.

Aitken, E. H. The five windows of the soul, or thoughts on perceiving. 3rd. edit. London, John Murray. — kl. 8°. 257 p. 4 s. 6 d.

[cf. die Kritik in der Zeitschr. d. internat. Musik-Gesellschaft VIII, 27.]

Alger, Horatio, jr. The young musician. Philadelphia, Penn Publishing Co. — 12°. 341 p. il. $ 1,25.

Allihn, Max. Die Pflege des musikalischen Teils des Gottesdienstes. Im Auftrage der Halberstädter Synode den Pfarrern, Kantoren und Organisten dargeboten. Halle, Buchh. des Waisenhauses. — gr. 8°. 56 S ℳ 0,75.

Amsinck, Susanne. Das musikalische Septettspiel. Ein belehrendes Unterhaltungsspiel nach Art der Quartettspiele zur Erlangung oder Befestigung der Notenkenntnis. Leipzig, Schuberth jun. — kl. 8°. ℳ 1.

L'arte musicale illustrata da tre generazioni di una stessa famiglia [Boccabadati]. Firenze, tip. Barbèra di Alfani e Venturi. — 8°. 16 p.

Barthélemy, P. Jocelyn le chanteur. Contes du vieux temps d'Avignon. Avignon, imp. Aubanel frères. — 16°. XV, 140 p.

Batka, Richard. Von der Zukunft des Konzertwesens. [Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. Nr. 10.] München, Callwey. — gr. 8°. 8 S. ℳ 0,10.

Bessel, W. W. Das neue Urheberrecht an Musikwerken. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, W. Bessel. — 24°. 39 S. 25 Kop.

Bordes, C. Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles, mémoire communiqué aux assises de musique religieuse de Clermont-Ferrand . . . et précédé d'une lettre de Vincent d'Indy. Poitiers (1905), société française d'imprimerie et de librairie. Paris, 269, rue Saint-Jacques. — gr. 8°. 12 p.

Borrelli, Raff. Cantate e catafalchi: conferenza. Napoli, F. Giannini e figli. — 8°. 29 p.

Both, Sam. und **Victor Roth.** Wege zur Kunst. 7 Vorträge zur künstler. Erziehung in der Volksschule. Hrsg. v. S. B. u. V. R. Hermannstadt, Krafft. — gr. 8°. VIII, 63 S. ℳ 0.67 (!).

Brunegg, Olgerd v. Der Kantor von Streufdorf. Epische Dichtung in 15 Gesängen. Ein Stein zum Völkerschlachtdenkmal. Dresden, Pierson. — 8°. VIII, 212 S. ℳ 3,50.

Brunier, Jos. De l'ordre et du type dans les arts sonores, et du mouvement; coup d'œil sur les arts plastiques et de la ligne; évolutions de la musique. Lyon, imp. Vitte. — 8°. 302 p.

Buchholtz, B. (B. Itzerott.) Der Kunstpfeifer von St. Katharinen. Zeitbild aus dem 16. Jahrh. Brandenburg (1905), M. Evenius. — 8°. III, 191 S. Geb. ℳ 2,50.

Casa di riposo per musicisti in Milano (fondazione Giuseppe Verdi.) Milano, stamp. Ricordi e C. — 8° fig. 79 p. con ritratto.

Chavarri, Eduard L. Les escoles populars de música. Barcelona, Tip. «L'avenç.» — 8°. 59 p. 75 c.

[Biblioteca de la Revista musical Catalana Butlletí del Orfeó Català.]

Colles, W. Morris. Playwright and copyright in all countries; showing how to protect a play or a book throughout the world. New York, Macmillan. — 8°. 20+275 p. $ 2,50.

Collischonn, G. A. O. Der erzieherische Wert der Kunst. Heidelberg, Winter. — 8°. IV, 103 S. ℳ 2.

Copyright, musical. London, Wyman. ½ d.

(Copyright-U. S.) Arguments before the Committee on patents of the House of representatives conjointly with the Senate Committee on patents, on H. R. 19853, to amend and consolidate the acts respecting copyright. June 6—9, 1906. Washington, Gov't print. off., 1906. — gr. 8°. 206 p.

Coupleux, E. Sténographie musicale. Paris, Joanin. — Fr. 1.

Deshon, Frank. Chorus girls I have known. New York (1905), J. S. Ogilvie Publishing Co. — 12°. 192 p. 50 c.

Dessoir, Max. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. In den Grundzügen dargestellt. Stuttgart, F. Enke. — Lex. 8°. XII, 476 S. m. 16 Abbildungen u. 19 Taf. ℳ 14.

Diez, Max. Allgemeine Ästhetik. (Sammlung Göschen. Bd. 300.) Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 108 S. Geb. ℳ 0,80.

Draeseke, Fel. Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf. [Aus: „Neue Musik-Zeitung".] Stuttgart, Grüninger. — kl. 8°. 28 S. ℳ 0,40.

Drobny, Frz. Vom Wesen und von der Bedingtheit der Kunst. Betrachtungen und Gedanken. Salzburg, Kerber. — gr. 8°. 51 S. ℳ 1,20.

Droz, A. De la propriété littéraire et artistique. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. — kl. 8°. 49 p.

[Extrait de la „Revue de Paris" du 15. Sept. 1906.] Nicht im Handel.

Duquesnel, Félix. La maîtresse de piano. Paris (1903!), Charpentier et Fasquelle. — 18°. 392 p.

Ecorcheville, Jules.* De Lulli à Rameau. 1690—1730. L'esthétique musicale. Paris, Impressions artistiques L.-M. Fortin & Cie., 6, Rue de la chaussée-d'Antin. — kl. 4°. IX, 172 p. Fr. 5.

Ernstmann, H. Salome an den deutschen Hofbühnen. S. Abschnitt V unter Strauß, Richard.

Exerzier-Reglement für die Infanterie mit Anhang: Spielleute mit Musik. (D. V. E. Nr. 130a.) Berlin, Mittler & Sohn. — kl. 8°. VIII, 198 S. Geb. ℳ 1,50.

[Der Anhang allein: ℳ 0,30.]

Eylau, Wilh. und **Carrie Eylau.** Der musikalische Lehrberuf. Leipzig, Voigtländer. — kl. 8°. 154 S. mit 2 Bildnissen. Kart. ℳ 2.

[Englische Ausgabe. Ebenda. kl. 8°. 154 S. mit 2 Bildn. Kart. ℳ 2.]

Felisch (?) und **Leander** (?). Die Rechtsprechung des deutschen Bühnenschiedsgerichts. Auf Veranlassung des deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger hrsg. Berlin, H. Kuhz. — Lex. 8°. XXIX, 339 S. Geb. ℳ 4,50.

Gilder, R. Watson. A book of music. New York, Century Co. — 8°. 5+70 p. $ 1.

[Eine Sammlung von Gedichten über Musik.]

Ginisty, Paul. La vie d'un théâtre. Paris, Delagrave. — kl. 8°. 263 p. avec grav. Fr. 3,50.

[cf. die Kritik in: Le guide musical 1906. S. 567.]

Gloger, Zygmund. Singt noch das polnische Volk? Warschau (1905), Gebethner & Wolff. — kl. 8°. 24 S.

Goddard, Joseph. The deeper sources of the beauty and expression of music. New York, Scribner. — 16°. $ 1,25.

Goeßler, Rich. „Erziehung zur Kunst." (Aufklärungen u. Anregungen.) Wismar, Bartholdi. — 8°. 46 S. ℳ 0,60.

Grillparzer, Franz. Il povero suonatore. — Il chiostro di Sendomir: racconti. Roma, Voghera. — 16°. L. 1.

[Nuova collezione di romanzi e novelle n. 22.]

Guiselin, Paul. Causerie musicale. Douai, impr. Crépin frères. — 16°. 286 p.

Groß, Karl Jos. Kunstgenuß. Eine ästhet. Betrachtung. Berlin, Ebering. — 8°. 48 S. ℳ 1.

Hoffmann, Ern. Teodoro Gugl. Racconti: I maestri cantori; Don Giovanni. Milano, Sonzogno. — 16°. 88 p. 25 c.

[Biblioteca universale, no 858.]

Ibels, André. La traite des chanteuses (mœurs de province). Paris, Juven. — 16°. 326 p. avec fac-similés d'autographes.

Ingegnieros, Joseph. Le langage musical et ses troubles hystériques. Etudes de psychologie clinique. Paris, Alcan. — 8°. VII, 208 p. Fr. 6.

Kaschkin, N. Die russischen Konservatorien und die zeitgemäßen Forderungen der Kunst. [In russ. Sprache.] Moskau, P. Jurgenson. — 20 c.

Kearton, R. Nature's carol singers. Illustr. with photographs direct from nature. London. — 8°. 264 p. 6 s.

Kobbé, Gustav. How to appreciate music. New York, Moffat, Yard & Co. — gr. 8°. 275 p. 1 $ 50.

Krack, Otto. Die Gesetze der Kunst. 10 Vorträge über die Kunst und die einzelnen Künste, Dichtkunst, Bildhauerkunst, Malerei, Tonkunst, Baukunst und die angewandten Künste. [Akademische Bibliothek. Bd. II.] Berlin, Verlag des XX. Jahrh. — 8°. 152 S. ℳ 2.

Kulke, Eduard. Kritik der Philosophie des Schönen. Mit Geleitbriefen von Ernst Mach u. Friedr. Jodl, herausg. v. Friedr. S. Krauß. Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — 8°. XVI, 343 S. m. Bildnis. ℳ 6.

Kunsterziehung. Ergebnisse u. Anregungen des 3. Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14., 15. Okt. 1905. Musik und Gymnastik. Leipzig, R. Voigtländer. — 8°. 313 S. Kart. ℳ 1,25.

Lansac, Louis. L'engagement théâtral de la femme mariée (thèse). Paris, Giard et Brière. — 8°. II, 146 p.

Laufen, Paula. Im Bannkreis der Musik. Münchner Roman. München, G. Müller. — 8°. 275 S. ℳ 4.

Leo, Johannes. Johann George Sulzer u. die Entstehung seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste. Ein Beitrag zur Kenntnis der Aufklärungszeit. Berlin (1907). (E. Frensdorff.) — 8°. 111 S. ℳ 2,50.

Leo, Maria. Die Stellung des Musikunterrichts im allgemeinen Erziehungsplan. Vortrag. Berlin, Gsellius in Komm. — — gr. 8°. 10 S. ℳ 0,30.

Libert, Jean. L'impulsionnisme et l'esthétique. Paris, Daragon. — 16°. 157 p. 3 fr. 50.

Lipps, Theodor.* Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2. Teil. Die ästhet. Betrachtung und die bildende Kunst. Hamburg u. Leipzig, Voß. — gr. 8°. VIII, 645 S. ℳ 12.

Lobsien, Marx. Kind und Kunst. Einige experimentelle Untersuchungen zu einigen Grundfragen der Kunsterziehung. [Pädagogisches Magazin . . . Hrsg. v. Friedr. Mann. 254. Heft.] Langensalza (1905), H. Beyer & Söhne. — 8°. III, 100 S. ℳ 1,20.

Londonio, Mar. Democrazia musicale. Venetia, tip. G. Scarabellin. — 8°. 40 p.
[Per le nozze Macola-Scattola.]

Macdougall, Duncan and August Macdougall. The bond of music. An anthology. London, Truslove & Hanson. — 8°. X, 179 p. 2 s. 6 d.

Macgillivray, E. J. Digest of the law of copyright. Appendix of statutes. London, Butterworth. — 8°. 128 p. 7 s. 6 d.

Mackay, G. Eric. Love-letters of a violinist. Remarque ed. Boston, H. M. Caldwell Co. — 32°. 144 p. il. 75 c.

Magrini, Gustavo. Espressione e interpretazione della musica. Milano, Hoepli. — 16°. VIII, 149 p. L. 2.
[Manuali Hoepli.]

Piccolo **manuale** per il musicante, compilato in occasione delle riforme delle musiche militari del regno d'Italia, agosto 1902, riveduto e ampliato (luglio 1906). Milano, ditta F. Roth di A. Bottali. — 16°. 39 p.

Marcus, Hugo. Musikästhetische Probleme auf vergleichend-ästhetischer Grundlage nebst Bemerkungen über die großen Figuren in der Musikgeschichte. Berlin, Concordia. — 8°. V, 132 S. ℳ 2.

Marsop, Paul. Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker siehe voriges Jahrbuch.

Mayan, J.-M. Les guêpes du théâtre. Paris, Bonvalot-Jouve, 15, rue Racine. — 16°. 322 p. fr. 3,50.
[cf. La revue musicale VI, 268.]

Miller, Elise. Der Zauber seiner Geige. Novelletten. Ravensburg, F. Alber. — kl. 8°. III, 112 S. ℳ 1,20.

[Moos, Paul.] Der Kongreß der internationalen Musikgesellschaft zu Basel. 25.—27. September 1906. Zwanglose Erinnerungen eines deutschen Teilnehmers. Separatabdr. aus dem Sonntagsblatt der „Basler Nachrichten“ vom 21. u. 28. Okt. 1906. — 8°. 18 S.

Moszkowski, Alex. Anton Notenquetscher. Ein satir. Gedicht in 4 Gesängen. Verm. billige Volksausgabe. Berlin, C. Simon. — 8°. VIII, 127 S. mit 23 Illustr. ℳ 1.

Murai, Gensai. Ordeal of music: tale of Akoya. London, Kegan Paul & Co. — qu. 4°. 3 s. 6 d.

Newmarch, Rosa. Songs to a singer; other verses. London, Lane. — 8°. 5 s.

Niedermayer, Leop. Die Wunder des Ohres und der Tonwellen (des Phonographen bezl. Grammophons usw.), dargelegt und als Beweise für das Vorhandensein eines Gottes und für die Unsterblichkeit der Seele zum Troste aller Unglücklichen, besonders der schuldlos Leidenden, bearb. Salzburg, E. Richter. — kl. 8°. 106 S.

Noack, Victor. Was ein Berliner Musikant erlebte. [Großstadt-Dokumente. Hrsg. v. Hans Ostwald. Bd. 19.] Berlin, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 118 S. ℳ 1.

Odier, S. Une erreur musicale. Auch, impr. Centrale. — 8°. 23 p. et tableau.

Parisotti, Aless. Nozioni elementari di acustica fisica, psicologia ed estetica della musica. Roma (1905), tip. Sallustiana. — 8°. 78 p.

Parker, E. Albert. The harmony of the beautiful: a treatise tending towards the correlation of the fine arts in respect to their ethical significance. Boston, Mayhew Publishing Co. — 12°. $ 1,25.

Pilo, Mario. Psychologie der Musik. Gedanken und Erörterungen. Deutsche Ausgabe von Chr. D. Pflaum. Leipzig, G. Wigand. — 8°. VII, 222 S. ℳ 4.

Pilo, M. Estetica: lezioni sul gusto. Milano, Hoepli. — 16°. XIII, 255 p. L. 2,50.
[Manuali Hoepli.]

Powell, M. E. The dying musician: [a story in verse.] Boston, R. G. Badger. 12°. 96 p. $ 1,50.

Prévost, Marcel. Der blinde Klavierstimmer. Roman. Aus dem Franz. von F. Gräfin zu Reventlow. München, A. Langen. — 8°. 133 S. ℳ 2,50.

Provo, Herm. Die Musik als Sprache. Musikal. Betrachtungen. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst u. Musik. — kl. 8°. 99. S. ℳ 1,50.

Rahmer, S. Aus der Werkstatt des dramatischen Genies. (Musik und Dichtkunst.) Eine psycho-physiologische Studie. (Grenzfragen der Literatur u. Medizin in Einzeldarstellungen. Hrsg. v. S. Rahmer. Heft 1.) München, E. Reinhardt. — gr. 8°. 44 S. ℳ 1.

Raymond, R. R. Melody in speech: a book of principle, precept, and practice in inflection and emphasis. 3d ed., including an additional treatise by the author. New York, E. S. Werner & Co. — 12°. 2+188 p. por. $1,25.

Rhoden, Emma von. The young violinist; tr. from the 12th ed. of the German by Mary E. Ireland. Akron, O., Saalfield Publishing Co. — 8°. 3+140 p. 60 c.

Riemann, Hugo. Les éléments de l'esthétique musicale. Traduit et précédé d'une introduction; par Georges Humbert. Paris, Alcan. — 8°. 278 p. fr. 5.
[Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Röthlisberger, Ernst. Die Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst und die Zusatzabkommen. Geschichtlich u. rechtlich beleuchtet u. kommentiert. Bern, A. Francke. gr. 8°. V, 362 S. ℳ 6.

Ruseler, Geo. Die Macht des Gesanges. Ein Märchen- und Liederspiel. Musik von G. Götze. [Volks-Bücherschatz. Hrsg.: G. Wettermann. Nr. 7.] Jever, C. L. Mettcker & Söhne in Komm. — kl. 8°. 31 S. ℳ 0,15.

Schaukal, Rich. Kapellmeister Kreisler. Dreizehn Vigilien aus einem Künstlerdasein. (Ein imaginäres Porträt.) München, G. Müller. — 8°. VII, 137 S. ℳ 3,50.

Schaumberger, Heinrich. Bergheimer Musikanten-Geschichten. Heitere Bilder aus dem oberfränk. Volksleben. 2 Bände. Dresden, Sturm. — 8°. Je ℳ 1.
1. Umsingen. — Gesalzene Krapfen (!). 141 S. — 2. Glückliches Unglück. — Der Dorfkönig. 192 S.

Scheffler, Karl. Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift. München (1907), Piper & Co. — 8°. 58 S. ℳ 1.

Schwochow, H. Die Fortbildung des Lehrers im Amte. 1. Teil. Die Vorbereitung auf die 2. Lehrerprüfung. Nebst einem Anh., enth. die Vorschriften über die Ausbildung und Prüfung der Musik-, Zeichen- und Turnlehrer an höheren Unterrichtsanstalten . . . 6. Aufl. Leipzig (1907), Dürr. — gr. 8°. 248 S. ℳ 2,50.

Seidel, Heinrich. Die Musik der armen Leute und andere Vorträge. Mit einer Notenbeilage. 2. verm. Aufl. Stuttgart, Cotta Nachf. — 8°. 48 S. u. Notenbeilage. VI S. ℳ 0,50.

Siebeck, H.* Über musikalische Einfühlung. [Aus: „Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik".] Leipzig, Voigtländer. — Lex. 8°. 20 S. ℳ 0,60.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. Ausg. in 1 Bande. 2. Aufl. Berlin, B. Behr. — 8°. 211 S. mit Bildn. ℳ 2.

Storck, Karl. Die kulturelle Bedeutung der Musik. I. Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens. (Als Vortrag gehalten beim 3. musikpädagog. Kongreß zu Berlin.) Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. — 8°. 51 S. ℳ 0,80.

Thode, Henry. Kunst und Sittlichkeit. 3. Tausend. Heidelberg, Winter. — gr. 8°. 37 S. ℳ 0,80.

Torelli, Achille. L'arte e la morale: conferenze. Portici, stab. tip. Vesuviano E. della Torre. — 8°. 604 p. L. 3,50. [Opere di Achille Torelli, vol. IV.]

Udine, Jean d'. L'école des amateurs. Paris, édition du Courrier musical. — 18°. 125 p.

Voigt, Alwin. Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange. 4. verm. u. verb. Aufl. Dresden, H. Schultze. — 8°. 312 S. Geb. ℳ 3.

Volkskonzerte. [Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. Nr. 4.] München, Callwey. — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,10.

Volpi, P. Sulla questione della Scala: lettera al *Corriere della Sera,* aprile 1906. Milano, tip. Allegretti. — 8°. 20 p.

Waldapfel, Otto. Musikalisches Idealwissen. Theorie des außerhistor. Systims (!) als Ergänzung der drei früheren Schriften, die insgesamt ein Werk „Theorie der musikal. Wesenheiten" formen. Dresden, R. Petzold. — gr. 8°. 68 S. ℳ 1,50.

Waltz, Heinr.* Die Lage der Orchester-Musiker in Deutschland mit besonderer Berücksicht. der Musikgeschäfte („Stadtpfeifereien"). [Volkswirtschaftl. Abhandlungen der badischen Hochschulen, hrsg. v. C. J. Fuchs, E. Gothein, K. Rathgen, G. v. Schulze-Gävernitz. VIII. Bd. Heft 4.] Karlsruhe, G. Braun'sche Hofbuchdr. — gr. 8°. VII, 125 S. Subskr.-Pr. ℳ 1,80. Einzeln ℳ 2,40.

Wilson, Mrs. Northesk and Flora Hayter. Mysteries, colour music, sound, and mysteries of numbers. London, Daniel. — 16°. 32 p. 6 d.

Wolf, William. Musik-Ästhetik in kurzer, gemeinfaßlicher Darstellung m. zahlreichen Noten-Beispielen. 2. Band. Stuttgart, Grüninger. — 8°. VII, 341 S. ℳ 4,80.

Wolzogen, Hans von.* Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 237 S. ℳ 5.
